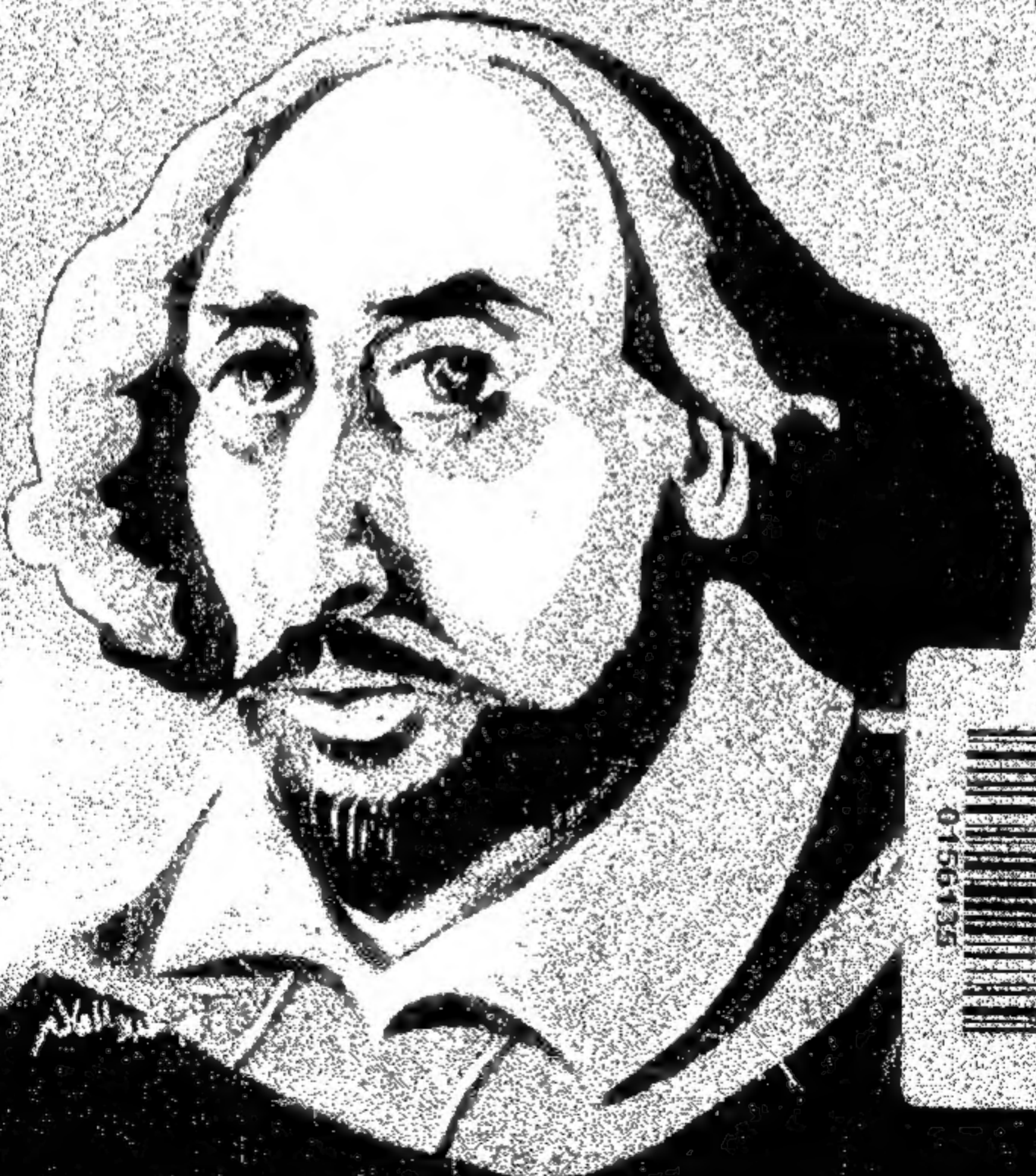


د. رمسيس عوض

تشكيب في مصر



شكسبير فنامصر

د . رمسيس عوض



المركز القومي للمكتبات والوثائق

١٩٨٦

الإخراج الفني

الغلاف بريشة

راجيه حسين

محمد عبد العال

القسم الأول

تمهيد

ليس من شك أن الشاعر المسرحي الانجليزي المعروف وليم شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) احتل مكانة بارزة في المسرح المصري منذ بواكيره .
وليس أدل على حفاوة المثقفين المصريين البالغة بالكثير من أعمال شكسبير المسرحية من أننا نجد لها كثيراً من الترجمات والمعارف في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين ، وهي الفترة التي سوف نعالى في هذه الدراسة باستجلاء جوانبها . وليس أدل كذلك على اهتمام المصريين في هذه الفترة المبكرة بمسرحيات شكسبير من أننا نجد أكثر من ترجمة أو تعريب للعمل الشكسبيرى الواحد مثل مكبث والعاصفة ويوليوس قيصر وهملت .
فضلاً عما أولته الجامعة المصرية والصحافة المحلية من شديد الاهتمام بروائع شكسبير . وأحب هنا أن أردد حقيقة سبق أن ذكرتها في كتابي « اتجاهات سياسية في المسرح قبل ثورة ١٩١٩ » ، فحواها أن أسلافنا كانوا يتحلون بفضيلة رائعة يؤلنى اندثارها في عالمنا المعاصر الذي مزقته الأيديولوجيات ، وأعماه التعصب الفكرى والسياسى المقيت وتتجلى هذه الفضيلة في قدرة المصريين على التمييز بين الاستعمار البريطانى والثقافة البريطانية . وهو موقف ينم عن علو الشان في مضمار الحضارة بأى مقياس من المقاييس . ويتمثل هذا الموقف الحضارى الرائع فى كراهية المصريين للانجليز على الصعيد السياسى والكفاح من أجل التخلص منهم ، مع تقديرهم العميق فى نفس الوقت للثقافة الانجليزية والأدب الانجليزى كما يتجسد فى مسرح شكسبير العظيم . وسأعد على هذا التقدير أن بعض مسرحيات شكسبير كانت مقررة على طلبة المدارس والمعاهد العليا آنذاك ، الأمر الذى أغرى الكثيرين بترجمة هذه الأعمال الشكسبيرية المقررة . ومن ذا الذى لا يحب أن يتنسم عبير أسلافنا الحضارى وهو يرى فى العقود الثلاثة الأولى من القرن الحالى على سبيل المثال لا الحصر ثلاث ترجمات ليوليوس قيصر أحداها لمحمد حمدي وثانيها لسامى الجريدينى وترجمة ثالثة لا تحمل اسم

مترجمها . وهناك ثلاث ترجمات للعاصفة أحداها بقلم أحمد زكى أبوششادى والأخرى بعنوان « زويدة البصر » بقلم محمد عفت القاضى . أما الثالثة فقد قام بترجمتها أحمد محمد القاضى . وهناك بطبيعة الحال هاملت تعريب طنبوس عبده وهاملت ثانية ترجمة سامى الجريدينى وهاملت الثالثة ترجمة خليل مطران . وهناك عدة ترجمات ومعربات لكيبث على رأسها تلك الترجمة الشعرية الرائعة التى أصدرها محمد عفت عام ١٩١١ ، فضلا عن معربات عبد الملك إبراهيم واسكندر جرجس وأحمد محمد صالح و خليل مطران . وهناك شهداء الغرام أو روميو وجوليت التى عريبها نجيب حداد . كما أن هناك ترجمتين مبكرتين لترويض الشرسة هما ترجمتا أحمد كامل بكر وإبراهيم رمزى . فضلا عن الترجمة العامية لهذه المسرحية التى قدمها بشارة واكيم عام ١٩٣٠ . والمعروف أن خليل مطران ترجم مسرحيتى عطيل وتاجر البندقية وأن محمد عوض إبراهيم ترجم « كما تحب » وأن عبد الرحمن فهمى ترجم الملك هنرى الثامن وأن سامى الجريدينى ترجم الملك هنرى الخامس ، وأن حسن أبو حامد ترجم كوميدى الأخطاء وأن محمد لطفى ثابت ترجم بيركليس . ومعظم هذه الترجمات ظهرت فى العقود الأولى من القرن العشرين . ناهيك عن الترجمات الأخرى التى ظهرت مؤخرا ، ومن بينها الترجمات التى أصدرتها الادارة الثقافية التابعة لجامعة الدول العربية ، الأمر الذى يؤكد تعلق المصريين الشديد بأدب شكسبير .

الاحتفال بذكرى شكسبير في الجامعة المصرية :

في عام ١٩١٦ نظمت الجامعة المصرية احتفالاً بذكرى مرور ثلثمائة عام على وفاة شكسبير . وكتب ابن الحكيم في جريدة الأفكار بتاريخ ٤ مايو ١٩١٦ (ص ٣) مقالاً جاء فيه أن احتفال الجامعة المصرية بذكرى شكسبير من شأنه أن يشجع المصريين أنفسهم على تقديم جليل الخدمات لبلادهم مثل الخدمات التي قدمها شكسبير لانجلترا . واختتم ابن الحكيم مقاله بقوله : « وأرجو الجامعة المصرية أن تحتفل بذكرى من خدموا الأدب العربي كاحتفالها بذكرى شكسبير » . ورحبت بقية الصحف المصرية باحتفال الجامعة بذكرى هذا الشاعر المسرحي العظيم ، لأن شكسبير أصبح قرائاً عالمياً يهم المصريين بقدر ما يهم الانجليز . فنحن نقرا في صحيفة المنبر بتاريخ ١٥ فبراير ١٩١٦ (ص ١) ما يلي : « شكسبير انا محبوبك ، مشاركون أمثلك في الاعجاب مما نطق به لسانك وكتبه قلمك وجرى به خيالك » . فنحن الشرقيين تلاميذك لا فرق بيننا وبين الغربيين الذين شاركوا قومك في التأنيب بأدبك واستجلاء نور البصائر من معانيك » . وتحت جريدة المنبر المصريين أن يحتنوا بانجلترا في ضرورة الاحتفال بذكرى عظمائهم مثلما تحتفل انجلترا بذكرى عظمائها . وأوردت صحيفة المحروسة بتاريخ ٣ مايو ١٩١٦ (ص ١) وصفا للاحتفال الذي اقامته كلية الآداب بهذه المناسبة . وافتتح الاحتفال اسماعيل باشا حسنين وكيل الوزارة وعضو مجلس إدارة الجامعة . ثم ألقى مستر برسي هوايت استاذ الأدب الانجليزي بالجامعة كلمة تناول فيها أثر شكسبير في الانسانية . وتلاه المسيو كليمان استاذ الأدب الفرنسي بالجامعة المصرية الذي ألقى حديثاً عالج فيه أثر شكسبير في الأدب الفرنسي ، كما أنه ألقى قطعة من نظم شكسبير مترجمة من اللغة الانجليزية الى اللغة الفرنسية . وأخيراً تحدث توفيق دياب الى الحاضرين عن حياة شكسبير ، ومثل باللغة الانجليزية « قطعة من رواية يوليوس قيصر مع اشرف روما وموقف مارك أنطوني المؤثر فاجاد وأبدع ثم أعاد القطعة باللغة العربية ومثلها بلسان فصيح يدل على مقدرته الفنية والأدبية » .

الاحتفال بذكرى شكسبير وقصيدة حافظ :

بمناسبة الاحتفال بذكرى شكسبير تكونت لجنة في بريطانيا وطلبت من فحول الشعراء في جميع أرجاء العالم أن ينظموا قصائد عن شكسبير لنشرها في مجلد واحد بعد ترجمتها الى اللغة الانجليزية في مارس من عام ١٩١٦ .
ووقع اختيار اللجنة على حافظ ابراهيم ليمثل شعراء العربية في هذا المهرجان الأدبي الكبير . واسمهم شاعر النيل في المهرجان بقصيدة مطلعها .

يحبيك في أرض الكنانة شاعر
شغوف بقول العبريين مغرم
ويطربه في يوم ذكراك أن مشيت
اليك ملوك القول عرب وأعجم

وكانت هذه القصيدة سببا في ملاحاة شديدة بين مؤيدي حافظ وخصومه الذين يناصرون منافسه أحمد شوقي . فنشرت جريدة الوطن بتاريخ ٦ مارس (ص ١) مقالا هاجمت فيه القصيدة هجوما عنيفا مفاده أنها قصيدة فارغة من كل معنى ومضمون وأنها تعتمد في تأثيرها على زخرف القول . ومن ثم فإن سحرها سيزول بمجرد ترجمتها الى الانجليزية « لأن الترجمة تزيل عن الأصل صناعة وزخرفة ولا تبقى منه الا اللباب » . وأنكرت هذه الصحيفة على حافظ ابراهيم الاغراق في الخيال والخلو والمبالغة و « رص الالفاظ رصا جميلا وتزيينها بالاسـتعارات » . وشهدت جريدة وادي النيل في أعدادها الصادرة بتاريخ ٨ ، ١٢ ، ١٥ ، ١٦ مارس ١٩١٦ معركة أدبية حامية الوطيس بين ناقد متحمس لشاعر النيل وقع مقالاته بالحروف الأولى من اسمه (١ . ن) وناقد آخر يبدو أنه من أنصار أمير الشعراء وقع مقالاته (فلان) . ويتهم (فلان) حافظ ابراهيم بأنه أساء الى الأمة العربية بأسرها حين أخرج للعالم هذه القصيدة المتهافئة ، كما يتهمه بأنه نظمها في عجلة من أمره خلال خمسة عشر يوما دون أن ينفعل بالموضوع الذي يعالجه وأنه كان هادئ النفس قاترها . ويضيف (فلان) أن بعض أبيات القصيدة أشبه ما تكون بالفثر وأنها كثيرة الحشو الذي لا تملئه العاطفة الصادقة الجياشة بل متطلبات الوزن والقافية ، فضلا عن أن بعض أفكار القصيدة مسروقة من شعر المتنبي والمعري .

راى احمد لطفى السيد فى الاحتفال بشكسبير :

نشر احمد لطفى السيد مقالا مستقيضا فى جريدة الامرام بتاريخ ٢٢ ابريل ١٩١٦ تناول فيه الاحتفال بشكسبير . وبلغ به التعمس بشكسبير حدا جعله يطلق عليه وصف « شاعر الانسانية » وليس واحدا من شعراء الانسانية . وأشارت صحيفة وادى النيل الى هذا المقال بتاريخ ٢٧ ابريل ١٩١٦ (ص ١) فوجهت عتابها الى لطفى السيد لأنه أنكر أن الانسانية أنتجت شاعرا غير شكسبير . يقول لطفى السيد « ان شاعر الانجليزية لم يقصر قصته على شعب بعينه او على حالة خاصة من الأحوال الانسانية بل تناول الانسان من حيث هو ايا كان موطنه ، لم يقتصر على تحليل نفوس الرعوس المتوجة وأصحاب الأقدار . . . ولم يفرد هؤلاء بالذكر ولم يقف عليهم درسه الاخلاقى . بل تناول الحياة اليومية فى كثير من قطعه . . . يتسلل قلمه الى طيات النفس الانسانية يلج خفاياها فيرسم احزانها العميقة والامها المستغلفة ، ويلون اطماعها التى لا تقف عند حد ويصف لواجع اشواقها فى حبها وحلاوة رضاها ومرارة غضبها . يصورها وهى بين الخير والشر يتنازعا كلاهما الى ناحيته ، ويبين اسباب الترجيح وعوامل الشر والفساد . » ولا يعترض كاتب وادى النيل على عظمة شكسبير او على وجوب الاحتفال به . ولكنه يرى أنه يجدر بكل أمة أن تحتفل بشعرائها ، او على الأقل الا تنسى الاحتفال بشعرائها فى خمرة الاحتفال بشعراء غيرها من الأمم . يقول هذا الكاتب : « لئن رجعنا الى الحقيقة . . . لسمعناها تنطق أن الانجليز انما يحتفلون بشاعرهم جنسا ولغة ووطنا . فكون شكسبير هو الذى استوجب به عليهم حق الاحتفال بذكره . ولعل الأستاذ لطفى يتفق معنا على قضية هي : ان الانكليز لم يحتفلوا بشاعرهم لأنهم شاعر الانسانية ، بل لأنه شاعر اللغة الانكليزية . »

ويختتم كاتب وادى النيل مقاله بالعتب على فيلسوف الجيل لأنه يغفل الاحتفال بذكرى العباقرة العرب مثل أبى العلاء المعرى الذى لا يقل عن شكسبير فى عظمتة ويقصر احتفاله على التوايح من الأجانب : « نرجع بالعتبى على الأستاذ لطفى بك . فلقد كان له يوم الاحتفال بذكرى شكسبير وسيلة مناسبة الى التنكير - على الأقل - بما يجب لسلفنا علينا . ولكنه قلمه اطرده وقفا على تمجيد هذه الذكرى وحدها . ولو أنه جمع الى قضاء حق الفضل الخاص الذى نكره منه أن ينساه لكان أشكل بأنصافه وأليق به . على أن

اعجب ما عجبت له منه ضنه على مثل المعري أن يضربه مثلاً صادقاً صالحاً حين أراد أن يحتج بشكسبير الذي لم يخرج من كلية كبرى بأن ذلك ليس منقصة ولا عيباً . فكان جان جاك روسو أقرب إلى متناول ذاكرة الأستاذ فضربه مثلاً . يا ويل قومنا . حتى لطفى بك السيد يعار أن يخط قلمه اسم رجل من العرب كأنه لم يخلق الله منهم مثلاً صالحاً قديماً وحديثاً .

ازدياد الاهتمام بشكسبير في الصحافة المصرية في نهاية العقد الثالث من القرن العشرين :

نشرت جريدة « كوكب الشرق » بتاريخ ٢٨ أكتوبر ١٩٢٤ تحت عنوان « مؤلف هامليت الحقيقي » ما مفاده أن وليام شكسبير ليس مؤلف هامليت الحقيقي وأن مؤلفها الحقيقي هو الفيلسوف المعروف فرانسيس بيكون . وتستطرد كوكب الشرق قائلة ان حوادث هامليت الأساسية مأخوذة من من تاريخ إنجلترا واسكتلندا في ذلك الوقت فعلمة المسرحية هي الملكة إليزابيث والملك المقتول هو « الايرل أوف ايسكس » .

وفي ١٥ أغسطس ١٩٢٧ أعلنت مجلة المسرح عن مسابقة شعرية دولية بمناسبة تخليد ذكرى شكسبير . ورغم أننا لا نعرف نتيجة المسابقة فقد تقدم إليها من أرض الكنانة شاعران : أحدهما البرنس حيدر فاضل الذي اشترك بقطعة من الشعر الفرنسي والآخر الدكتور أحمد زكي أبو شادي . ونشرت المقتطف في ديسمبر ١٩٢٧ (ص ٤٣٤ - ٤٣٧) مقالاً بعنوان « شكسبير في وادي النيل » بمناسبة زيارة فرقة أكتنز الأولى إلى مصر .

وفي نهاية العقد الثالث من هذا القرن أصبح واضحاً أن الاهتمام بشكسبير قد بدأ يأخذ قالباً تكنيكياً . فقد نشرت مجلة روز اليوسف - على سبيل المثال - بتاريخ ٤ أغسطس ١٩٢٧ (ص ١٤) وصفاً لمسرح الجلوب الذي مثلت فيه مسرحيات شكسبير لأول مرة وأسلوب الاخراج الاليزابيثي في تغيير الناظر ، فضلاً عن سوقية الدماء من النظارة ومقاطعتهم للممثلين أثناء التمثيل . وفي ١ نوفمبر ١٩٢٨ نشرت مجلة المستقبل مقالاً عن شكسبير بقلم محمد كامل سليم وذلك بمناسبة تمثيل بعض مسرحياته على مسرحي الأوبرا ورمسيس . ونشرت جريدة الاتحاد بتاريخ ٢٩ فبراير ١٩٢٨ (ص ٥) خبراً مفاده أن خليل مطران سيلقي محاضرة بدار نقابة الموظفين بميدان حلیم باشا بالعمارة رقم ٦ حرف ب موضوعها قلعة شكسبير في

اختيار أشخاص رواياته وضرب مثل على ذلك . « وقد نشرت مجلة مصر الحديثة الصورة نص هذه المحاضرة في عندها الصادر في مارس ١٩٢٨ بعنوان « شكسبير الغرب في نظر شكسبير الشرق . » وتدور محاضرة مطران أساسا على مسرحية مكبث . ويتلو خلالها قصيدة حافظ إبراهيم التي تصور خنجرا يقطر دما يلوح لمخيلة مكبث ، وأبياتها كالآتي :

كأنني أرى في الليل نصلا مجردا
يطير بكلمات صفحته شرار
تقلبه للعين كف خفية
ففيه غفوق تارة وشرار
يمائل نصلي في صفاء فرده
ويحكيه منه رونق وشرار
أراه فتدني اليه شراستي
فينساي وفي نفسي اليه أوار
وأهوى بزتدي طامعا في التقاطه
فيذكره عند الدنو نفسار
تضبطني من من الجن أم سرت
بأجزاء نفسي نشوة وخمار
أراني في ليل من الشك مظلم
فيأليت شمعي هل يليه نهار
سألتل ضيفي وابن عمي ومالكي
ولو أن عبي القاتلين خسار
وأرضي هوى نفسي وأن صبح قولهم
هوى النفس نل والخيانة صار
فيأيهما النصيل الذي لاح في الدجى
وفي طي نفسي للشعرور مشمسار
تري خدمتي العين أم كنت مبصرا
وهذا دم أم في شباتك نار
وهل أنت تمثال لكيد نوبه
وذاك الدم الجاري عليك شعاع

فان لم تكن وهما فكن خير مسعد
 فاني وحيد والخطوب كثار
 وكن لي دليلا في الظلام وهاديا
 فليلى بهيم والطريق عثار
 على الفتك يا دنكان صحت عزيمتي
 وان لم يكن بيني وبينك ثار
 فان بك حب التاج اعمى بصيرتي
 فمالي على هذا القضاء خيار
 اعزني فؤادا منك يا دهر قاسيا
 لو ان القلوب القاسيات تعار
 ويا حلم قاطعني ويارشد لا تقب
 ويا شر مالي من يبيك فرار
 ويا ليل انزلي بجسوفك منزلا
 يفسل به سرب القطا ويحار

وليس من شك ان زيارتي فرقة ائكنز الانجليزية للأراضي المصرية
 في عامي ١٩٢٧ و ١٩٢٨ قد زادتني على نحو مباشر من اهتمام المصريين
 بانب شكسبير المسرحي . فعلى سبيل المثال نشر أحمد خيرى سعيد مقالا
 في الاخبار بتاريخ ٣١ أكتوبر ١٩٢٨ (ص ٢) تحت عنوان « شكسبير أيضا :
 هل يجب أن نفهم عصره لفهم رواياته » ونشرت جريدة مصر الحرة
 مقالين متتابعين بعنوان « روايات شكسبير » اولهما في ١ نوفمبر ١٩٢٨
 (ص ١٥) والثاني في ٩ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١٧) فضلا عن أن المستر
 ريد - عميد كلية فكتوريا بالاسكندرية -لقى في ٢ ديسمبر ١٩٢٨ محاضرة
 عن شكسبير بنادى موظفى الحكومة بالاسكندرية كان معظم الحضور فيها
 من المصريين واقليتهم من الأجانب . وبعد أن استعرض مستر ريد حياة
 شكسبير والمسرح فى عهده خلص الى أن انب شكسبير يتمتع بثلاث مزايا
 هى طلاقة الشعر - عمق التفكير وسعة الخيال والتصوير - القدرة على
 رسم الشخصيات . وأشارت الى هذه المحاضرة بشيء من التفصيل جريدة
 كوكب الشرق بتاريخ ٤ ديسمبر ١٩٢٨ (ص ٥) وجريدة الأهرام بتاريخ
 ٨ ديسمبر ١٩٢٨ (ص ١) . اصف الى هنا أن مجلة العصور نشرت
 مقالا عن يوليوس قيصر فى عددها رقم ١٩ الصادر فى مارس ١٩٢٩

(١٨٤ - ١٨٨) ، كما أنها نشرت ترجمة المحاضرة التي ألقاها كارلو فور ميتشي الأستاذ بجامعة روما بعنوان « آراء شكسبير السياسية » ، ونشرت السياسة الأسبوعية مقالا عن يوليوس قيصر بتاريخ ١٦ نوفمبر ١٩٢٩ (ص ١٩) . ويخطيء من يظن أننا نشير الى هذه المقالات والمحاضرات على سبيل الحصر فهي مجرد أمثلة نهدف بها الى مدى الاهتمام الذي أظهره الشعب المصري للمسرح شكسبير وأدبه . ومن الطريف أن نذكر أن الجريدة نشرت مقالا بتاريخ ٢٩ نوفمبر ١٩٠٨ تناول فيه كاتبه توارد الأفكار بين مصدر السباعي والى هنت من ناحية والمصري وشكسبير من ناحية أخرى . قال المصري :

أناس يقوم ذاهبين وجوههم
ولكنهم في باطن الأمر نعناس

وقال شكسبير في مسرحية مكبث شيئا مشابها : نعم ان مظهركم مظهر الرجال ولكن حقيقة خلقتكم خلقة الكلاب والسناير .

الحالة العامة للمسرح المصري في العقد الثالث من القرن العشرين :

بعث قاريء اسمه حسين عزيز خطابا الى عباس محمود العقاد انتهى عليه باللائمة لأعماله الكتابية في شئون المسرح . فرد عليه العقاد بمقال بعنوان « التمثيل في مصر » نشره في الفيل المصري بتاريخ ٨ مايو ١٩٢٤ (ص ٢١) جاء فيه :

« اننى سكت عن التمثيل ولم أهمله ولا بخست قدره ، وما يظن بي أن أفسطه وأنكر أثره وأنا من المعجبين به والمعنيين بنجاحه » ويرى العقاد سكوته عن التمثيل بأنه ليس خبيرا بشئونه : وللتمثيل ولا ريب سباحون قد سبروا أغواره وشطآنه وخبروا ديدانه وحيثانه فهم أولى منا بالسبح فيه ، وأدرى منا بظواهره وخوافيه .

ويرى العقاد أن المسرح المصري ابتلى بداء عضال يصعب الشفاء منه :

« على انى اذا أبديت رأى في تمثيل مصمم قلت انه مقتلة للوقت بل مذبحة طائشة يذهب فيها دم هذا البريء المظلوم جهارا ، ليلا ونهارا ، وما من حسيب ولا رقيب . ولست أمل أن أرى شيئا من التمثيل الصحيح في بلدنا هذا في غير معاهد الصور المتحركة أو جوقات أوروبا التي تنزل بعصر آفة بعد أخرى . ومن رأى (عيجوكين) يمثل في رواية كين و (فيدت) يمثل في رواية (الضريح الهندي) أو (تلسون) فقل لى بالله كيف يجرو بعد ذلك على

أن يلصق اسم التمثيل بهذه المساخر التي يعرضونها وما هي الا عساكاة
قردية لهذه الصناعة . وعساك تسألني : أما من رجاء ؟ فأقول : نعم ، لا ياس
مع الحياة . ولكن الأمل ضعيف والمشقة طويلة وأجر الصبر غير مضمون . »

ويعبر العقاد عن ضيقه بالمشاهد المصري الذي ينفق في المسرح بضعة
قروش ابتغاء اللذة الرخيصة والنظر الى الأجساد العارية : « أما الأنانية
فلا تبالى بغير ساعتها ولا تنظر الى ما وراء لذتها - هذه بضعة قروش للمضياع
من يبغى بها ضحكا سخيفا ونظرات وضيفة الى اللحوم البشرية التي يعرضونها
على المسارح عارية أو شبه عارية . »

ويرد العقاد انعطاط المسرح المصري بخاصة والفنون في العالم بعامة
الى فساد نوبق الدهماء في ظل النظم الديمقراطية السائدة . فيدمرس (أى
شعب باليونانية) « يحب المهرجين والمسحاء ويألف المتزلفين والادعياء » .

ولم تقتصر الشكوى من سوء حالة المسرح المصري على العقاد وحده
فقد شاركه فيها كثيرون أمثال حسن جلال العروسي ومحمد زكى عبد القادر
وأبراهيم المصري وزكى طليمات . وقد حفز هجوم جلال العروسي على
مسرح رمسيس يوسف وهبى للرد عليه ، فنشر مقالا في كوكب الشرق بتاريخ
٦ أكتوبر ١٩٢٥ (ص ٣) يدحض فيه ما يذهب اليه العروسي من أن أنجح ثلاث
مسرحيات قدمها مسرح رمسيس هي أرسين لويان والقناع الأزرق
وراسبوتين . ويقول يوسف وهبى أنه قدم خمسين مسرحية لم تسقط منها
سوى ثلاث ، وأن أنجح مسرحياته هي الاستعباد وفيودورا . ويبرر يوسف
وهبى اعتماده الكبير على المسرح الغربى بنفرة المؤلف المسرحى المصرى
الجيد . ويعرب يوسف وهبى عن أسفه لعدم وجود أمثال المؤلف المسرحى
التي تلوّن يزبك في مصر لأن وجودهم قمين بانهاض المسرح المحلى وتوفير
فرصة استقلاله عن المسرح الأوربي وهو ما يتمنى يوسف وهبى أن يتحقق .

وكتب محمد زكى عبد القادر « هل أدى المسرح المصري رسالته » في
السياسة الأسبوعية بتاريخ ٢٢ يوفية ١٩٢٩ (ص ١٣) يشكو من انحطاط
المسرح المصري ويعمل أصحاب الفرق المسرحية مسئولية هذا الانحطاط
بسبب مسيهم الحثيث للكسب الوفير دون واعز من ضمير . ويعرض محمد
زكى عبد القادر لمظاهر التهتك والفجور التي لا يخلو منها أى عرض مسرحى
مصرى بغية إثارة شهوات الجمهور مثل مسرحية (قوت) التي مثلتها فاطمة
رشدى وحانة مكسيم ولوكاتنة الأنس اللتين مثلتهما فرقة يوسف وهبى ، الأمر
الذى اضطر وزارة الداخلية الى مصادرة مسرحية قوت لما فيها من تهتك .

وكتب ابراهيم المصري مقالا بعنوان « الحركة المسرحية في مصر » في البلاغ الأسبوعي بتاريخ ١٦ يولية ١٩٣٠ (ص ٢٢) يقول فيه ان المسرح المصري لا يقدم روائع المسرح الغربي ولكنه يختار الغث من المسرحيات الأجنبية : « فمعظم الروايات تنتخب من أحط المصنفات الأجنبية التي لم يعدها النقد في أوربا يوما من الايام أعمال أدب وفن » . ويقوم بتعريب هذه الأعمال التي لا تنتمي أصلا الى الفن اناس يجهلون لغتهم العربية كما يجهلون اللغة الأجنبية التي يترجمون منها . وبذلك يقدمون مسخا يتكالب عليه أصحاب الفرق المسرحية لأنه لا يكلفهم من المال سوى النثر اليسير . ومن المؤسف ان نرى أصحاب هذه الفرق يشيخون بوجوههم عن أدباء المسرح الحقيقيين . يقول ابراهيم المصري في هذا الشأن : « لو ألقينا نظرة فاحصة على كل ما انتجه المسرح المصري في الخمس سنوات الأخيرة لما وجدنا ثلاث روايات فقط مترجمة بأقلام كتاب المسرح المعروفين النابهين أمثال لطفى جمعة وابراهيم رمزي وعمر عارف وبشارة داود وعباس علام » . والنزى عنده ان تفشى مسرح الميلودرام في مصر في العقد الثالث من القرن العشرين كان سببا فيما أصاب المسرح المصري من قهقرى وانحطاط . والمعروف لدى دارسى المسرح المصري ان مسرحى يوسف وهبى وفاطمة رشدى اشتهرا بتخصصهما في تقديم هذا اللون في تلك الفترة .

وفي عام ١٩٣٠ دار جدل عنيف بلغ حد المهاترة بين زكى طليمات ويوسف وهبى حول أمثال الطرق لأقالة المسرح المصري من عثاره ومساعدته على التغلب على الكساد الذى أصابه . ونشر زكى طليمات سلسلة من المقالات في جريدة الأهرام بتاريخ ٢٦ أبريل و ١٣ ، ١٦ ، ١٩ ، ٢٢ مايو ١٩٣٠ اقترح فيها ما يلى : -

- ١ - انشاء معهد لفن التمثيل .
- ٢ - إقامة جوقة حكومية .
- ٣ - ارسال بعثات الى أوربا .
- ٤ - تعليم الموسيقى والتمثيل بالمدارس .

واجتاح يوسف وهبى غضب عارم لما تضمنته مقالات زكى طليمات من حط من شأن الفرق المسرحية المصرية ، فكتب مقالا هاجم فيه زكى طليمات . يقول يوسف وهبى في معرض الدفاع عن نفسه ان جمهور المسرح المصري محدود ، الأمر الذى يضطر القائمين به على تقديم مسرحية جديدة في كل أسبوع ، لأنهم لا يعرفون مقدما اذا كانت المسرحية المعروضة ستفشل أو تنجح . ومعنى الاستمرار في عرض مسرحية فاشلة لمدة طويلة الحاق اكبر

الضرر المادى بها • وهذا الخوف من الافلاس هو ما يضطر المخرج فى مصر الى الاكثار من عروضه المسرحية • ويفخر يوسف وهبى بانه قدم مائة واربعين مسرحية فى خلال سبعة أعوام هى عمر مسرح رمسيس • ويرد يوسف وهبى شدة اعتماده على المسرح الأجنبى بقلة الروايات المصرية والمؤلفين المصريين • ويذهب يوسف وهبى الى أنه لا سبيل الى رقى المسرح المصرى الا اذا قامت الحكومة باعانتة • ويجمال أسباب أزمة المسرح المصرى فى النقاط التالية :

(أولا) :

عدم تشجيع الحكومة الأنبى والمسادى •

(ثانيا) :

قلة رواد المسارح •

(ثالثا) :

الازمة الاقتصادية •

(رابعا) :

اقبال الطبقة الراقية على الفرق الأوربية مهما كانت مقدرتها

(خامسا) :

ضعف العنصر النسبائى •

(سادسا) :

ندرة المؤلفين المصريين •

(سابعا) :

اهمال النقد •

وامتد نطاق المهاترات فاشتراك فيها لسماعيل وهبى (أخو يوسف وهبى) الذى نشر مقالا فى الأهرام بتاريخ ٣٠ أبريل ١٩٣٠ جاء فيه أن مسرح رمسيس يشجع التأليف المسرحى المصرى وليس العكس كما يزعم زكى طليمات • وبطبيعة الحال رد عليه طليمات بمقال نشره فى الأهرام بتاريخ ٣ مايو ١٩٣٠ جاء فيه أن مسرح رمسيس لم يقدم منذ افتتاحه فى شهر مارس ١٩٢٣ سوى أحد عشرة مسرحية مصرية (هى الأتانية - للرحوم - الجاه المزيف - الذبائح - عشرون الف جنيه - تحت العلم - الوحوش - الفريسة - البركان - الجحيم - الكوكابين) من بين مائة وثلاث عشرة مسرحية •

وصرح المسيو هكتور الى احدى الصحف الفرنسية بأنه ليس من الممكن الاعتراف بوجود فن درامى فى مصر . والمسيو هكتور له الفضل فى انشاء المدرسة العليا للفنون الجميلة ومتحف القوالب والنحت ومتحف الفن الحديث كما انه انتزع تياترو الأوبرا الملكية من وزارة الاشغال وأجرى عليها كثيرا من الاصلاحات . وبالطبع ألم تصريحه بعض المصريين فهبوا للدفاع عن المسرح المصرى وضرورة تعصيده . ونشرت كوكب الشرق مقالا بعنوان « الفن المسرحى فى مصر - ضرورة انشاء مسرح لبلدية الاسكندرية » فى ٩ مايو ١٩٢٠ جاء فيه ان المسرح المصرى واقع ملموس يحتاج الى تعصيد الحكومة ومساندتها .

ويتضح لنا مما نشرته المقطم بتاريخ ٢٢ نوفمبر ١٩٢٩ (ص ٢) ان الديلى تلغراف ذهبت الى رأى يماثل رأى الخبير الفرنسى هكتور .

تقول الديلى تلغراف فى نقدها للمسارح المصرية : « ان السياح الأوربيين الذين يطلعون على تمثيل روايات الدراما المصرية الحديثة أو ينشدون قاعات الموسيقى المصرية قليلون وفى الملاحى الغنائية العربية تقدم دور طويلة حيلة تنقبض لها الصدور وقد اقتبسوا عددا أكبر من الروايات الكوميدية الأوربية والروايات الغنائية وجعلوها ملائمة لأنواقهم ويمثلها ممثلون متخرجون فى دور الملاحى العربية . فإذا دخلت مسرحا فى القاهرة مثلا وجدت كراسيه ومكان الموسيقى فيه والواجه خاصة بالأفندية ذوى الطرابيش الحمراء وهم خليط من الألوان ففيهم المصرى ذو اللون النحاسى والسودانى ذو اللون الأبنوسى وفيهم المشايخ الآتون من البادية وعدد يسير من النساء المنتزعات بالسواد والمقنعات بالحجاب . وقد ترى هنا وهناك سيدة مسافرة تمثل الجنس اللطيف ويظهر عليها امارات البهاة بأنها تحررت من القيود بلبسها جوارب حريرية وظهورها بوجه سافر أكثر من صبغه بالأصباغ والدهان . وترى فى المسرح فرقة الموسيقى وكبار الممثلين على السواء يجهلون أو لا يكثرثون بما يقتضيه عمل الفرقة والمحافظة على الوقت والنظام أو الهفوات المسرحية كما نعرفها نحن الغربيين . فالأوروبى الذى يحضر حفلة تمثيلية يجد صعوبة فى توجيه الانتباه التام الى الرواية . وذلك لأنه يكون محاطا ببائع أكياس الجيب والحقائب الصغيرة وبأولاد صغار يبيعون الفول السودانى وعقود الخرز والعصى وقد أصروا جميعا على أن لا يفلت المسائح من أيديهم قبل ان يدفع لهم أكثر مما دفع ثمننا لتذكرة السخول . وترى بعض الممثلين يدخلون فى حوار قصيص يقتبسون فيه آيات قرآنية أو أمثالا وترى بعض الحاضرين يشقّبكون فى هزار عنيف والضحك يتصاعد من هنا وهناك . »

وكما قالم بعض المصريين من تصريحات المسيو هكتور قالم بعضهم الآخر مما ذهبت اليه جريدة الديلى تلغراف . فقد نشرت المفطم بتاريخ ٨ ديسمبر ١٩٢٩ (ص ١) مقالا بعنوان « ادارة الفنون الجميلة ومقالة الديلى تلغراف ، استهله كاتبه بقوله : « يؤلفى كمصرى يغار على سمعة قومہ أن اقرا ما روته تلك الجريدة ولكن هذه النزعة لا تسيل على ناظرى ما يصرفنى عن تقدير ما تنطوى عليه هذه المزاعم التى تتركز على أساس من الصحة الا أنها تنطوى على كثير من المبالغة . نسلم لمراسل الديلى تلغراف بأن قسما كبيرا من الجمهور المصرى لا يعرف بعد أدب الاستماع فى صالات المسارح بحكم جدة هذا النوع من الملاهى فى مصر . ولكن هذا لا يمنع وجود فئة مهيبة من جمهورنا تحسن الاستماع وتراعى آداب المحافظة فى صالات المسارح كاحسن الطبقات الافرنكية وأن الأغلبية الكبيرة من طبقات المتعلمين تجيد لبس (الاسموكنج) ووضع (المونوكل) . وقد كان يكفى لحضرة الكاتب أن يحضر احدى حفلات التمثيل العربى بدار الأوبرا ليغير مزاعمه أو على الأقل ليتلطف فى هذا الحكم الشديد . » ويستطرد المصرى الغيور مقاله بأن مراسل الديلى تلغراف لابد وأنه حضر بعض العروض التى يقدمها « الماجستيك » و « البوسفور » والريحانى فى حين أنه يوجد فى مصر مسرح أكثر جدية من هذه المسارح . ويتفق هذا الكاتب مع مراسل الديلى تلغراف بأن المسرح المصرى بوجه عام مازال متخلفا . ولكنه ينوه بوجود مجهودات مسرحية مشرفة . ويناشد ادارة الفنون الجميلة بوزارة المعارف أن تلعب دورا ايجابيا فى ترقية المسرح المصرى .

ولعل الملاحظات التى أبداه المسيو دينيس بطل فرقة الكوميدي فرانسيز عند زيارته لمصر تفوق ملاحظات مراسل الديلى تلغراف فى أهميتها . تقول « الدنيا المصورة » بتاريخ ١١ ديسمبر ١٩٢٩ (ص ٥ ، ٧) ان المسيو دينيس يدعو الى اقامة مسرح مصرى مدلى . « تنفيذ المصورة » أنه شاهد تمثيل الريحانى فأعجب به وشاهد تمثيل فاطمة رشدى فانتقده .

وبالنظر الى مكانة دى دينيس الهامة فى عالم المسرح ردت عليه السيدة فاطمة رشدى بأب جم على حكمه عليها فى أدائها لدورها فى مسرحية فيدو « زوج غصب عنه » . قالت فاطمة رشدى أن دى دينيس لم ير سوى فصل أو فصلين من العرض المسرحى ومن ثم فانه يتمسرح فى اصدار الأحكام . واستطردت فاطمة رشدى تقول : « يقول الأستاذ أنه كان يود أن يرى محصول المسرح المصرى كله من أقلام مصرية تحسن تصوير الأخلاق والعادات القومية . وهذا قول نشايه وتؤيده وفرقة فاطمة رشدى من الآثار

فى اخراج الروايات المصرية مالا يمكن أن تصل اليه فرقة أخرى • ولكن هل يرى الأستاذ أنه من المعقول أو الجائز أن تكون الروايات كلها مصرية بحته فى حين لا يزال الفن عندنا فى دور النشوء والتكوين ؟ • وذكر دينيس أنه اذا كان لابد للمسرح المصرى أن يقدم مسرحيات أجنبية فليقدم مسرحيات ذات موضوعات عالمية مثل مؤلفات شكسبير التى تدور حول عواطف الانسان فى كل مكان وزمان • واعترضت فاطمة رشدى على ذلك بقولها ان فيسول مثل شكسبير - يتناول العواطف الانسانية فى كل مكان وزمان •

مجهودات مسرحية مصرية باللغة الفرنسية :

وفى ختام حديثى عن حالة المسرح المصرى فى العقد الثالث من القرن العشرين يجدر بى أن أنكر أنه عن لبعض مؤلفى المسرح المصريين أن يألّفوا أعمالا مسرحية باللغة الفرنسية وأن هذه الأعمال عرضت بالفعل على خشبة المسرح الفرنسى • ولعل أولها مسرحية شعرية نظمها بالفرنسية شكرى غانم بعنوان عنتر مثلت فى أوائل العشرينات فى دار الأوبرا بباريس • ونحن نطالع فى جريدة المقطم بتاريخ ١١ يونية ١٩٢٥ تحت عنوان « الشرقيون والمسرح الفرنسى » خبرا مفاده أن الميودى زغيب (المعروف بالكونت ميشيل دى زغيب) ألف مسرحية بالفرنسية باسم (الدسكورد) أى الشقاق وأن هذه المسرحية عرضت بتياترو الجمناز فى باريس وتعرفنا سيرانو - وهى إحدى المجالات الفرنسية - بهذا المؤلف الشرقى فنقول « والمؤلف (جنتلمان) موسر يقضى الجانب الأكبر من السنة فى مصر وقد تزوج من مدة من المدموازيل جابرييل نورزيا أحد كواكب المسرح الفرنسى • » وتقول مجلة سيرانو أيضا أن زغيب استمد مسرحيته من قصة ألفها الكاتب الفرنسى المعروف ابل هرمان •

بين التأليف والترجمة والتعريب :

لم يكن الفرق بين مصطلح الترجمة ومصطلح التعريب فى مطلع القرن العشرين يحتل ما هو عليه من وضوح الآن • فقد كان بعض الكتاب كثيرا ما يشيرون الى التعريب على أنه مرادف للترجمة • وقد ثارت فى العقوس الثلاثة الأولى من القرن العشرين قضية شغلّت اهتمام المثقفين المصريين هى المفاضلة بين التأليف والترجمة • وهذه قضية مرتبطة على نحو ما بلغة التمثيل من ناحية ، وبجدوى أو عدم جدوى إقامة مسرح محلى من ناحية أخرى • وسوف نعرض فيما يلى طائفة من المقالات التى تناولت هذا الموضوع •

ولكنى احب ان ابدأ باعطاء القارئ لمحة عن تاريخ الترجمة والتعريب عند العرب قديما وحديثا ، ثم ثلاثة نماذج اولها نرى يفصل التأليف على الترجمة وثانيها نرى يفصل الترجمة على التأليف . ونموذج ثالث لا يرى تعارضا بين حاجة مصر الى التأليف والترجمة معا . وبطبيعة الحال ان الافراط فى الحماس للتأليف معناه بوجه عام الرغبة فى تحرير المسرح المصرى من النفوذ الاجنبى ، كما ان الافراط فى التحمس للترجمة والتعريب معناه بوجه عام الشك فى قدرة المصريين على الخلق والابداع . وكما ان المناصرين للمسرح المحلى لم تكن دوافعهم واحدة ، فان الذين ناصبوا المسرح المحلى العداء لم تكن دوافعهم واحدة كذلك . وبوجه العموم ، يمكننا تقسيم المدافعين عن انشاء مسرح قومى الى ثلاث فرق :

١ - فريق تبلى مغالاته فى الدفاع عن المصرية الى حد جعله يرى ان المسرح المحلى لا يمكن ان يقوم له قائمة بدون استخدام اللغة العامية .

٢ - فريق يتعصب للعروبة ويريد للمسرح المصرى ان يتحرر مما يعتقد انه نفوذ استعمارى غريب ، ويرى فى استخدام اللغة العربية الفصحى والموضوعات المستمدة من امجاد الحضارة العربية سبيلا الى هذا التحرر .

٣ - فريق تدفعه استنارته وليس عداوته للحضارة الغربية الى ابراك ان استقلال الأمة لا يمكن ان يتحقق بدون انشاء مسرح محلى يستطيع فى نهاية الامر الوقوف على قدميه .

اما الذين ناصبوا المسرح المحلى العداء فلم تكن دوافعهم واحدة ايضا . فهم اما متفرنج يكن الاحتقار لكل ما هو مصرى ، بل كل ما هو عربى . او احيانا وطنى غيور يدعو استمزازهم من انصطاط المسرح المصرى للانصراف التام الى روائع الثقافة الغربية او احيانا متعصب ضيق الأفق يرى فى الممارسة المسرحية موقفا وكفرا . (ولحسن الحظ ان مثل هؤلاء لم تكتب لهم الخلبة فى الصراع الدائر رحاه آنذاك) .

الترجمة والتعريب عند العرب قديما وحديثا :

يقول (صابئين) فى جريدة البصير بتاريخ ١٧ أغسطس ١٩٢٨ ان الأمويين فى الشام احتكوا بحضارتى اليونان والرومان وتأثروا بهما تأثرا عظيما . ولكن الأمويين لم يسعوا الى نقل اثار هاتين الحضارتين الى اللغة

العربية الا فى حالات قليلة منها ان خالد بن يزيد بن معاوية الملقب (حكيم آل مروان) « استقدم جماعة من علماء الكيمياء وتلقى عنهم هذه الصناعة وأمر بنقل كتبها الى العربية والى الف هو نفسه فيها . وكان من جملة الكيماويين الذين تخرج عليهم راهب رومى اسمه مريانوس . » ويحضرنى فى هذا الشأن ان اهتمام العرب بالكيمياء فاق اهتمامهم ببقية العلوم بسبب طمعهم بالعثور على حجر الفيلسوف الذى يعكثهم من تحويل المعادن الى ذهب ويقول (صائد شين) انه بعد ان دالت دولة بنى أمية وحلت محلها الدولة العباسية احتك العباسيون بحضارة الفرس العتيدة وهى حضارة تأثرت بكل من الحضارتين اليونانية (بحكم الحروب) والهندية (بحكم الجوار) . ونشطت حركة الترجمة فى الدولة العباسية نشاطا عظيما . وكان أول من فكر فى هذا وأخرجه الى حيز العمل أبو جعفر المنصورى ثانى الخلفاء العباسيين « ، الأمر الذى يدل بما لا يدع مجالا للشك على انفتاح العقل العربى على ثمار الحضارات الأخرى منذ أقدم العصور : وان للترجمة من اللغات الأخرى سنة استنتها السلف وهم فى أوج منعتهم وندوة قوتهم .

ويحاول عبد الحميد سالم فى مقال نشره بعنوان : « فى الأندلس العصرية : فن القصة . محمد بك عثمان جلال جد المصريين » فى جريدة الأحبار بتاريخ ٢ أكتوبر ١٩٢٧ أن يجد تفسيراً لانصراف العرب الأقدمين الى ترجمة فلسفات الاغريق وعلومهم واعراضهم عن ترجمة أدبهم بعامة ومسرحهم بخاصة . يقول عبد الحميد سالم : « لو ان العرب استوعبوا أصول الملحة والتراغوديا وقواعدهما بالشغف الذى استوعبوا به الفلسفة لأتوا بالمعجزة فى فن الشعر التمثيلى . » ولا يرى عبد الحميد سالم فى خشية العرب على وحدانيتهم من وثنية الاغريق وتعدد الهتهم سبباً كافياً لتفسير امتناعهم عن نقل أدبهم الملحمى والمسرحى . كما انه لا يرى فى اعتراض العرب على ظهور النساء على خشبة المسرح مبرراً كافياً لانصرافهم عن فن التراجيديا والكوميديا ، لاذ كان يوسمهم ان يترسموا خطى الانجليز فى هذا الشأن . يقول عبد الحميد سالم : « ان الأمة التى ينتسب اليها شكسبير كانت الى عهد قريب تعهد بتمثيل دور المرأة فى التراغوديا او الكوميديا الى شباب حسن الصورة ، فيتم الاستمتاع بالرواية التمثيلية دون الاعتداء على الحياء . » ويعتقد عبد الحميد سالم ان ضرور العرب واثانيتهم هما اللذان جعلاهم يعرضسون عن نقل آثار الاغريق الأدبية ، فهم لا يتصورون انه يمكن لأية أمة ان تكون أشسنعر منهم ، ولا حتى ندا لهم فى ميدان القريض .

أما فى عصر الحديث فقد ايقظت الحملة الفرنسية المصريين من سباتهم

العميق وأقامت جسرا بينهم وبين الثقافة الفرنسية بخاصة والثقافة الأوربية بعامة . وفي عهد محمد علي وبتشجيع منه لعب رناعة الطهطاوى دورا بارزا في تنشيط حركة الترجمة التي انصرف معظمها الى نقل العلوم دون الآداب باستثناء بعض الآثار الأدبية القليلة ومن ضمنها عدد محدود من مسرحيات شكسبير .

ويتناول عبد الحميد سالم في مقاله المثمار اليه تطور الترجمة والتعريب الروائيين والمسرحيين في العالم العربي الحديث : فيقول ان الفضل فيها يرجع في البداية الى بعض أدباء سوريا ولبنان الذين عكفوا على نقل بعض آثار الفرنسيين بوجه خاص ، الى جانب بعض آثار الاغريق والرومان : « وعلى اثر ذلك ، قدم بعض الأدباء على تأليف القصة أو اقتباسها محاولا انتهاج طريقة الغربيين . وكان التعريب وقتئذ لا يخرج عن نقل قصة فرنسية مع استبدال اسماء أبطالها باسماء عربية . ومن هذا النوع وقفنا على قصة اسمها معربها « مصارع العشاق » وهي مثال كامل لطريقة التعريب في ذلك العصر . وهو لروائي باريسى معروف يدعى « شامفليرى » واسم الرواية (لافام انكنميريز) أى المرأة غير المفهومة ! وكذلك وقفنا على أصل معرب ومطبوع في سوريا لقصة (لادام أوكاميليا) الشهيرة . وقد عرب فيها الكاتب اسماء الشخصوارع نفسها ! وقد طبقت هذه الطريقة المزيفة للتعريب على بدائع (موباسان) و (ديكنز) الانكليزي و (بوماس) الكبير و (لامارتين) أيضا . وقد وقفنا على تعريب خبيث من هذا النوع لرواية (دون كيشوت) التي تعد من بدائع العالم في فن القصة وهي للكاتب الأسباني (سرفانتيس) . »

ويعبر عبد الحميد سالم عن سخطه على الأسلوب الذي اتبعه محمد عثمان جلال في تمصير عيون الأدب العالمى باللغة العامية فقد زاد الطينة بلة وزيف في اسماء الاعلام تزييفا يمجح الذوق مثل (الشيخ متلوف) بدلا من (تارتوف) و (افغانية) بدلا من (أفيجيني) و (الأمانى والمنة في حديث قبول ورد جنة ، بدلا من (بول وفرجينى) . ويصف عبد الحميد سالم أسلوب محمد عثمان جلال بأنه « طريقة شاذة في التعريب » . ولعل عبد الحميد سالم من أكثر الكتاب دقة وتمحيصا حين يفرق بين الترجمة من ناحية والتعريب والتمصير المخلين من ناحية أخرى ، فهو يقول في هذا الصدد : « لا اعتقد ان احدى مترجمات عثمان جلال بك عن راسين أو موليير غير مجرد تشويه للأصل » . والرأى عنده - وهو رأى لا ريب في سلامته - ان الروائع الأدبية لا تعرب بل ينبغي أن تترجم منسوبة الى أصحابها : « فهي لا تستعار ولا تسرق و لا تقتبس وانما تترجم أو تقرأ في لغتها فصيح » . فضلا

عن أنه يرى أن استخدام العامية في تمصير هذه المسرحيات لا يساعد على رقى الأمة : « النقل بأسلوب الانشاء السخيف والعامي لا يساعد على ترقى الأدب العربى . » انه لم يعهد فى التاريخ أن الفكر والمبادئ السامية صدرت من اذهان العامة . فالرجل المفكر فوق طبقة العامة دائما بتفكيره . وجلى أن راسين لم يؤلف (أفجيني) لحراس قصر الدوق نورليان . وانما ألفها للبلاط . وهناك فرق كبير بين (أفجيني) و (أندروماك) وكتاب لافونتين فى الأمثال ، لأنه من الممكن أن ننزل الى طبقة العامة بكتاب (العيون اليواقظ) . ولكن من الصعب جدا أن نتقدم اليهم بتراغوديا للكورنى أو راسين . حتى شكسبير نفسه لم يكتب رواياته لعمال الأرضة . « ومن ثم يتضح لنا أن عبد الحميد سالم أشد مايكون ايمانا بترجمة عيون المسرح العالمى وليس بتعريبها أو اقتباسها أو تمصيرها ، كما أنه يخشى على انحطاط الأمة من استخدام العامية . »

نموذج لراى يفضل الترجمة على التأليف :

يذهب (صادشيين) فى مقاله المنشور بجريدة البصير بتاريخ ٢١ أغسطس ١٩٢٨ الى أن اللغة العربية وحدها لا تكفى لتكوين الأديب المصرى ومن ثم فإن مصر فى العصر الحديث بحاجة الى الترجمة وليست بحاجة الى التأليف . فالمسرحية والقصة والأقصوصة وشتى أنواع النقد والبحوث جديدة تماما على الأدب العربى : « ولاسبيل الى رقى هذه الأنواع من الأدب وتعميمها بيننا الا بنقل أرواح ما ولدته فيها ذهنية الغربيين . وأن يكون نقلا منظما لا نقل طيش ولهو ونقلا أمينا لا مسخ فيه ولا تشويه » . ويذهب (صادشيين) الى أن اعتماد اللغة العربية على الترجمة والتعريب لا يضرها لأن الاحتكاك بآداب الأجانب وفنونهم ضرورة حضارية تزيد من خصوبة العقل المصرى وثرائه : « لا يضير اللغة العربية أن تكون بحاجة الى التعريب عن اللغات الأجنبية . فقد علمتنا التجارب أن ما من نهضة قامت فى الآداب والفنون الا كان الباحث عليها هذه الترجمة التى نطالب بها . » فانما تتفق الأذهان باحتكاكها بعقول غريبة عنها فتقتبس منها ما هو صالح وتنبذ ما هو ضار . فلولا نقل كتب اليونان وتأليف فلاسفتهم الى لغات أوربا لما كانت نهضة القرن الخامس عشر التى تعودنا أن ندعوها بالبعث ! ولولا نقل روايات البينان التمثيلية الى الفرنسية لما كان هذا الفن فى فرنسا فى القرن السابع عشر . ولولا نقل روايات شكسبير الى الفرنسية لما كانت روايات هوجو وموسيه التمثيلية التى فتحت لهذا الفن فى فرنسا عهدا جديدا . »

نحن إذن بحاجة ماسة الى تعريب أمهات الكتب الخربية في الأدب وفروعه
العديدة . ونحن بحاجة ماسة الى تعريب منظم دقيق حتى اذا وفينا التعريب
قسطه من العناية والتدبير نبدا حينئذ بالتأليف والوضع .

نموذج لرأى يفضل التأليف على الترجمة :

ويعطينا المقال الذى كتبه محمد على غريب فى الاخبار بتاريخ ٣ نوفمبر
١٩٢٨ (ص ٢) نموذجا للموقف الراضى للترجمة والتعريب . ويقول محمد على
غريب فى معرض اعتراضه على غزو الترجمات والمعربات للمصرح المصرى :
« التأليف أفضل من التعريب . هذه كلمة يجب أن تتخذ كقاعدة ثابتة الأركان
وطيدة البنيان » و « كل الروايات التى تمثل عندنا معربة ، تتحدث عن حياة
وأخلاق أقوام سوانا وتنفذ طبائع وميول غيرنا » . و « كل ما فى المسرح المصرى
غرمى بحث ، حتى هذه التعبيرات والحركات والأقوال والأغراض ، واننا نظلم
انفسنا اذا صرنا الحديث عن هذه الظاهرة الغريبة . » و « نظن أن التعريب
رغم اهانتها للملكات والمواهب فى صدور الناشئة يعمل على هدم أركان القومية
وتلاشيها . » ويرى محمد على غريب أن أصحاب الفرق المسرحية يشجعون
التعريب ويزورون عن التأليف بسبب جشعهم ورغباتهم فى الكسب السريع « لأنهم
يريدون الاستفادة بشهرة الروايات المعربة واستغلال أسمائها » . وكذلك لأن
التعريب يمكنهم من الحذف والتعديل دون حسيب أو رقيب . ويأسى محمد على
غريب لأن التأليف المسرحى ما يزال فى طفولته . ويختتم هذا الكاتب مقاله بقوله :
« وأخيرا نريد أن نقول أن المسرح عندنا فقير وعاجز أيضا وأنه ليست لدينا
الكفاءة التى تستطيع الخلق والاستحداث . ثم ان بقاءه حالة على الغرب فى كل
شئ ، لا يشرف ولا يفيد وأنه لخير لنا وأفضل أن نعانى قبل كل شئ
بالتأسيس وبداءة البناء ، لا أن نزهو ونفاخر بمجهود سوانا ، على حين أنه
لا يفيدنا ولا يعظم من أقدارنا » .

نموذج لرأى لا يرى تعارضا بين التأليف والترجمة :

نشرت جريدة الاخبار بتاريخ ١٩ يناير ١٩٢٦م مقالا عبر فيه كاتبه عن
ضرورة التوفيق بين الترجمة والتأليف وحاجة مصر الشديدة الى كل منهما :
« يخطئ من يظن أن المسرح المصرى يجب أن يقتصر على تمثيل روايات المؤلفين
المصريين . كذلك يخطئ من يقول بأنه يجب على المسرح الاكتفاء بتمثيل
الروايات المصرية أو المعربة بدقة أو بتصريف » .

ويرى كاتب المقال أن الفن لا يعرف الحواجز بين الأمم والشعوب :

« التمثيل أحد الفنون الجميلة وغاية الفن علمية إنسانية فمثلا روايات شكسبير واسبين وموليير وسترنديبرج وسوفوكل لم تُولف لأمة بعينها ولا لجيل بذاته ولم يقصد بها إلا الابانة عن مظاهر الغرائز الانسانية سواء كانت هذه الغرائز فردية أو اجتماعية » . ولعل هذا الرأي الذى لا يجد تعارضا بين التأليف والترجمة انجح الآراء جميعا .

عرض لطائفة من المقالات التى تناولت التأليف والترجمة :

سوف نعرض فيما يلى طائفة من المقالات الأخرى التى تناولت موضوع التأليف والترجمة - مرتبة حسب تواريخ نشرها - حتى يرسخ فى ذهن القارئ ان القضية كانت ملحة وتدل على انشغال المثقفين المصريين بسؤال استولى على جانب كبير من تفكيرهم ، وهو فى أى اتجاه ينبغي على الكاتب المسرحى أن يتحرك: نحو أرضه وقومه أو شطر البلاد الغربية وثقافتها المزدهرة الياقة ؟ ومن الخطأ أن تظن أننا نورد هذه المقالات على سبيل الحصر فنحن نعرضها على سبيل المثال لا أكثر ولا أقل .

طرحت جريدة « المؤيد » فى العقد الأول من القرن العشرين تساؤلا عن التأليف والترجمة وأيهما أفيد للأمة نشرته بتاريخ ٢١ يولية ١٩٠٧ (ص ٦) . وأدلى طالب بالثانوى بدلوه فكتب مقالا فى « المؤيد » بتاريخ ٣١ أغسطس ١٩٠٧ (ص ٢) سعى فيه ماوسعه المعنى الى البرهنة على أن مصر متخلفة تخلفا لا يسمح لها بالتأليف أو التصنيف وأنها فى حالتها الراهنة أشد ما تكون حاجة الى الترجمة .

ونشر على عنايت فى جريدة المحروسة بتاريخ ١٩ اكتوبر و ٢ ، ٥ نوفمبر ١٩١٤ ثلاثة مقالات تتضمن هجوما على المسرحيات المصرية المؤلفة بحجة أن التعريب - مهما كانت عيوب القائمين به - يفوق التأليف المسرحى فى قيمته . يقول على عنايت انه يمكن تقسيم المسرحيات التى يقدمها المسرح المصرى الى ثلاثة أنواع : ١ - مسرحيات مؤلفة ٢ - مسرحيات مستقاة من مصادر شرقية ٣ - مسرحيات مترجمة أو معربة . ويتهم على عنايت مؤلفى المسرحيات المصرية - رغم ائقانهم أحيانا اللغة العربية - بالجهل بالآداب الأجنبية وبالفن المسرحى ، فضلا عن افتقارهم الى الذوق الفنى السليم . والنوع الثانى - وهو فى حكم المؤلف - أغلبه مأخوذ من ألف ليلة وليلة ، وأصحابه لا يقلون عن كتاب النوع الأول فى جهلهم بمبادئ الفن المسرحى . ويرى على عنايت أن النوع الثالث من المسرحيات - وهو المعرب أو المترجم - أرقى من النوعين السابقين رغم كل ما قد يشوبه من معيب وتشويه .

يقول على عنايت في المحروسة بتاريخ ٥ نوفمبر ١٩١٤ رضى : « ... »
الروايات المعربة قمعريوها اما لا يعرفون من اللغة التي يتقلون عنها الا القليل ،
فخبطوا خبطا عشوائيا وترجموا كيفما شاعروا . واما يجيدون اللغة التي نقلوا
عنها فيمكنهم تحريب ما يريدون ولكن لا نوق قنى لهم . فخيل اليهم ان المؤلف
لم يحسن التأليف والترتيب . لهذا غيروا وبدلوا حتى جعلوا العالى سافلا
والسافل عاليا ، وشوهوا . على ان روايات هذا القسم ارقى من روايات
القسمين السابق ذكرهما . »

وكتب على ادهم مقالا ممتعا بعنوان « الروايات والترجمة » نشره في
جريدة « السياسة » بتاريخ ٩ يناير ١٩٢٤ جاء فيه ان ترجمة روائع المسرح
العالمى فيه : « تنشيط كبير للحركة الأدبية وخطوة كبرى نحو بناء المدرسة
المصرية المنتظرة » . ويقارن على ادهم في مقاله بين الشعر والمسرح ، فيقول :

« الرواية اقرب من الشعر سبيلا وادنى موردا وان كانت انكارها اقل قيمة
... الشعر اقرب الى مزاج الفرديين والرواية الصق بطبائع الاجتماعيين ...
والشاعر يستجلى الانسانية في نفسه ويستنبط يناييعها من صدره . ولكن الروائى
لا حفر له من ملابس الناس واكتناه احوالهم وملاحظتهم ودرسهم . واقتوى
العقول تجد في الشعر لذة ومقعة . ولكن العقول الأقل في مراتب التهذيب تؤثر
الرواية على الشعر . وفي الأوساط المنحطة يقرب الشعر من الرواية فيصير
المظاهر الخارجية بينما في الأوساط الراقية تقرب الرواية من الشعر فت رسم دخائل
النفس وبواطنها » . ويتضح لنا مما كتبه على ادهم انه يحبذ الترجمة (دون
عقد مقارنة بينها وبين التأليف) ، ولكنه يريد ان تكون ترجمة لروائع المسرح
العالمى بلغة عربية ناصعة البيان . ولهذا نراه يعيب على المسرح المصرى
انصرافه الى ترجمة وتعريب التافه والفت من المسرحيات الأجنبية ، وبخاصة
المسرحيات الغرامية او تلك المسرحيات التي تعتمد على تأثيرها على الناس على
ما تتضمنه من عناصر الاغراب والاسراف في المبالغة .

ونطالع في « كوكب الشرق » بتاريخ ٦ يناير ١٩٢٨ مقالا يتضمن هجوما
على التعريب وثناء على التأليف تحت عنوان « المسرح المحلى وضرورة
تعزيده » . يقول كاتب المقال : « لا اذهب مع الذين يرون كل قديم مصرى سبة
وعارا . وكل غريب اجنبى مثال المدنية والحضارة ، فيقضون بأيديهم على ما تبنى
لنا من قومية وكرامة ، بل يجب ان يكون الأمر وسطا بين هذا وذاك ، نحفظ
بالصالح المفيد من عاداتنا وتقاليدها ونحصر النافع مما يصل الى مصر من
آثار الأمم الأخرى ... » . ويأسف هذا الكاتب على انحصار التأليف المسرحى
المصرى أمام غزو المسرحيات الأجنبية المترجمة والمعربة فيقول : « اندفعت
المسارح فى السنوات الأخيرة فى تعثيل الروايات الأجنبية اندفاعا يخشى معه ان

يقضى على القومية المصرية فيها • وشاهدنا على المسارح العربية آثار ساردين وكوييه وهوجو وشكسبير وبورجيه واوهنيه ودوحاس وغيرهم من شعراء ومؤلفي الأمم الأجنبية • واختفى عن المسرح المصري نقولا الحداد وإبراهيم رمزي ومحمد تيمور وأنطوان يزبك وعباس علام وغيرهم من مؤلفينا المصريين الأنداز • • ومن ثم يطالب كاتب المقال أصحاب الفرق • أن يصوروا لنا عاداتنا على المسرح حتى تتضح مواضع النقص غبنا وأن يظهروا لنا عيوبنا حتى نصلحها ونقويها • • ولكن هذا الكاتب لا يرى غضاضة في أن يسترشد المسرح المصري بتجارب المسرح العالمي : « لا بأس أن يكون إلى جانب هذا شيء من أدب الفرنجة نسترشد به في نهضتنا التمثيلية أو نتخذه مقياسا فنسج على منواله ونحذو حذوه » •

نشر أحمد خيرى سعيد مقالا في جريدة الاخبار بتاريخ ١ مارس ١٩٢٥ (ص ٣) جاء فيه : « الترجمة قسم رئيسى في كل نهضة • وكل اللغات الحية قد فرغت في نقل أعمال كبار الفلاسفة والعلماء والأدباء والروائيين والكتاب والباحثين السابقين واللاحقين • وتكاد تكون الترجمة عملا رسميا فان الحكومات تحض على ترجمة كتب مؤلفين معينهم ترى أن نقل أعمالهم يخصب الفكر ويذكي القرائح ويفذى النفوس • وفي البلاد المتقدمة هيئات تضم كبار الكتاب ووظيفتها الاشراف على ترجمة المنتجات الأدبية والفنية والعلمية • وفي فرنسا تقر الأكاديمية الفرنسية تراجم الأعمال الأدبية والفنية كترجمة روايات شكسبير أمعانا في دقة النقل وحرصا على رونق اللغة وبلاغتها • • حركة الترجمة إذن جزء لا يتجزأ من جميع النهضات لا غنى لأمة عن الاطلاع على منتجات أمة أخرى • • وهى الزم لبلاد مثل بلادنا لأننا في مستهل عهد ثقافى نتطلع فيه إلى دهر الانسانية العقلية » •

ويقترح أحمد خيرى سعيد قائمة بالمؤلفين الأجانب الذين ينبغي ترجمتهم إلى العربية ، فيقول : « من الضروري ترجمة جميع روايات اليونان التمثيلية الأغريقية وأعمال الفلاسفة اليونان وأشعارهم وتوالمفهم لأن هذه هى العمدة وهى الأساس عليها بنى التقدم الحديث • وبدون ترجمة هذه الكتب الأغريقية لا تنجح عملية الترجمة أو قل أنها تكون ناقصة نقصا شنيعا • فقد لا يجهل مثقف أن أعمال اليونان كانت الأساس الذى قامت عليه نهضة احياء العلوم • والثابت أن جميع فروع المعرفة الحالية حتى مذهب النشوء والارتقاء يمت بسبب ويتصل بخيوط دقيقة بهذه الأعمال الأغريقية • ومن أعمال الرومان يجب البدء بكتب سنيكا وسيسرون وقلوطرخس (وهو اغريقى هبط روما) وبلانين وماركوس أوريليوس ثم من الضروري نقل أسفار دانتى وبيترارك وقصص بوكاسيو • • ولا يصح لنا التواني في ترجمة أعمال أقطاب عهد اليصابات في انجلترا • وكان

شكسبير النجم الساطع في هذا العهد ، وعصر لويس الرابع عشر في فرنسا وعصر جيته في ألمانيا وبقية أعمال الفلاسفة الألمان . ثم أعمال عصر الملكة فيكتوريا وأعمال الفرنسيين في القرن التاسع عشر وأعمال الروائيين الروس وأعمال إبسن ورفاقه من المسرحيين النرويجيين وأعمال طائفة كبيرة من كتاب القرن العشرين مثل أناتول فرانس وتوماس هاردي ونيتشه .

وهناك أعمال هندية وفارسية قديمة لا غنى عن نقلها إلى العربية مثل الشاهنامة وأشعار حافظ وبقية الشعراء الغنائيين من أخواننا الفارسيين . ويعبر أحمد خيرى سعيد عن اعتقاده الراسخ بأن اللغة العربية - إذا ملكنا ناصيتها - تستطيع الوفاء بكل متطلباتنا من الترجمات التى تضمن لنا السير على درب التقدم والتحرر والاستقلال : « كل ما هنالك هو أن اللغة بقيت راکدة مدة ألف عام لهذا جمدت » . وهى بالطبع فى حاجة إلى زيادات واستعارات أى اقتراضات كما هو الشأن فى كل لغة حية ينسحب عليها قانون التطور والارتقاء أى أن نستعير الألفاظ والمصطلحات ونضيفها إلى جسم اللغة مع تحويل وصقل . » وإذا كان لى أن أعلق على هذا الرأى فأنى أعتقد أن موقف أحمد خيرى سعيد من الترجمة والتعريب وضرورة تطعيم اللغة العربية يتميز بالديناميكية فى حين أن موقف حطفى ناصف المؤمن فيما يبدو بالاكتماء الذاتى للغة العربية يتسم بالاستاتيكية والجمود . .

ويتناول عبد الحميد سالم فى مقال نشرته جريدة الاخبار بتاريخ ٢ يونية ١٩٢٨ (ص ٣) فكرة ترجمة بعض آثار الأدب العربى إلى اللغات الأوربية فيقول : أن الأدب المصرى المعاصر متخلف تخلفا مزرىا وليس فيه ما يغرى على ترجمته . ويضيف عبد الحميد سالم إلى ذلك قوله أنه لا مناص من أن نعترف بأن رصيدنا من الاحترام فى البلاد الأجنبية ينهض أساسا على عيون الأدب العربى القديم الذى تم نقل جانب كبير منه إلى أكثر لغات العالم .

ونشرت الاخبار كذلك فى ١٠ يونية ١٩٢٨ (ص ٣) مقالا بعنوان « حركة الترجمة والتعريب : نقل الروائع الاغريقية واللاتينية جاء فيه : أن حركة الترجمة نشطت فى عهد المأمون أبان الدولة العباسية ولكنها انتهت إلى موات وجمود استمر ما يقرب من ألف عام حتى جاء محمد على وخلفه الخديوى اسماعيل فكسرا هذا الجمود الذى عاد يطل برأسه بعد رحيلهما عن هذا العالم . وتطالب الاخبار فى مقالها المشار إليه بترجمة روائع الاغريق والرومان ، وأن تتولى هيئة علمية ترجمة موسوعة المعارف الانسانية واعداد قاموس للمصطلحات الفنية والعلمية . .

ونستدل من جريدة البصير الصادرة في ١٧ أغسطس ١٩٢٨ (ص ١) عنى انتقال الملاحاة بين القديم والجديد الى صحن الجامعة المصرية : فقد شاهدت هذه الجامعة مناظرة موضوعها «هل الأديب العربي قديمه وحديثه يكفى لتكوين اديب» . تقول جريدة البصير في هذا الشأن ان العرب قبل الاسلام لم تنقطع الصلة بينهم وبين الحضارات المجاورة مثل الحضارة الاغريقية التي كانت قائمة في الشاسم او الحضارة الفارسية التي كانت قائمة في فارس والعراق . فقد كانت قواغل العرب التجارية حلقة الاتصال التي تربط بينهم وبين هذه الحضارات . وازداد اتصال العرب بالحضارات الأخرى بعد الاسلام وخاصة في العصر العباسي - الأمر الذي يدل كما أسلفنا - على تفتحهم العقلي .

وكتب أحمد أبو الخضر منسى سلسلة من المقالات بعنوان «الأدب المصري في يومنا الحاضر : الروايات التمثيلية - الأغاني - الجرائد - التأليف والتعريب نشرها في جريدة الأخبار عام ١٩٢٧ ثم أعاد نشرها في مجلة « المنبه » عام ١٩٣٠ . يقول منسى في إحدى هذه المقالات نشرها بتاريخ ١٦ أكتوبر ١٩٣٠ ان التأليف الأدبي في مصر بدأ يتدهور في أعقاب الحرب الأولى في حين أنه كان رفيعا قبل هذه الحرب . ويصف منسى حالة الأديب بعد الحرب العالمية الأولى بأنه « أدنى وأحمط من مستواه الذي كان عنده قبل الحرب وقد عرته هجمة » ترجع الى تقليده الأعمى للأدب الأوروبية . « ويذهب هذا الكاتب الى أن الأدب المصري - ولو أنه لم يبلغ الذروة - شاهد في فترة ما قبل الحرب فحول البيان كالمويلحى والبكري ومحمد عبده وجمال الدين الأفغاني وولي الدين يكن والشدياق وأديب اسحق واليازجي ، ثم شوقي ومطران والرافعي وفريد وجدي والعقاد والمازني وطه حسين وهيكل ومحمد مسعود ولطفى جمعة وعبد الرحمن الرافعي ومحمود تيمور وأحمد عيسى الطبيب ونقولا الحداد والمرحوم الخضرى وطلنطارى جوهري » .

وأفرد منسى مقالا عن التأليف والتعريب نشره في « المنبه » بتاريخ ٢٤ أكتوبر ١٩٣٠ أشاد فيه بجورجى زيدان في مجال التأليف وكذلك امتدح طانيوس عبده و خليل مطران وطه حسين والمنفلوطى وأسعد داغر ونجيب الحداد وسليم عبد الأحد وعبد القادر حمزة وفرح أنطون ونقولا الحداد والنقاش وحافظ ابراهيم وأحمد الصاوى محمد والسباعى . وقد ساهم عدد كبير منهم في التأليف والتعريب المسرحيين . ولكنه يعيب على غيرهم من الكتاب والمترجمين ما وصلوا اليه من انحطاط . يقول منسى عن تدهور الترجمة : « وقد أغرط المترجمون حتى صاروا الى الحضيض وهائوا وابتذلوا حتى صارنا لا نجد في الأسواق الا روايات سنكلر وشارلوك هولمز ونظائرها » .

ويتناول منسى الروايات التمثيلية في مقاله المنشور في « المنبه » بتاريخ ٩ نوفمبر ١٩٢٠ فيقول ان المسرح المصرى بدأ بالتأليف الجاد والتعريب الجيد الذى (كان يفتدى بنقل الناقع من روايات الغرب) أمثال مسرحيات شكسبير وراسين . وظهر مؤلفون مسرحيون نابهن مثل ابراهيم رمزي ولطفى جمعة : « نشأ المسرح المصرى قويا فى لغته محسنا فى اختياره بأمثال الذين نهضوا به نهضة لا يبتغون بها مرضاة الجماهير والتكلف الى الحشوة والأوشاش كالقباثى والقردهى والشيخ سلامة حجازى وأولئك احتاطوا بكل نابغة فى الأدب العربى بين شاعر خننيد وناثر يؤلف بين اللآلىء واليوافيت فى اسماط من البيان عجيب كنجيب الهمدان والنقاش وقياض ومطران وكنت تشاهد من أمثال (عندرة) و (متريدات) و (هملت) و (البرج الهائل) و (أوتلو) و (تاجر البندقية) و (تليماك) و (حمدان) » .

ويثنى منسى على النشاط المسرحى فى فرقتى جورج أبيض وعبد الرحمن رشدى . ولكنه يأسف لما انحدر اليه أمر التأليف والتعريب المسرحيين فى مصر كما انه يلوم على معظم الفرق التمثيلية اعراضها عن التأليف المسرحى الواحد واقبالها على المعربات التى تجمع بين غثاثة الموضوع وفساد اللغة : « ومع هذا يقدم لك هذا ألهمر ويعرض عليك فى أثواب فى اللغة مهلهلة ممزقة : لغة ركيكة سقيمة عرتها هجنة وغشيتها عجمة او أفسدتها عامية » . ويرى منسى أن طلعت حرب أصاب التأليف المسرحى فى مصر فى مقتله حين أطلق يد رجل مافون - هو زكى عكاشة - فى شركة ترقية التمثيل التى قام بإنشائها ، غمات فيها فسادا ، وتجبر وتسلط دون حسيب أو رقيب .

يتضح لنا مما سبق ان المسرح المصرى اعتمد فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين على التعريب اعتمادا كبيرا - بغض النظر عن جودة هذا التعريب أو سوءه . وعلى الرغم من العداء الذى أظهره بعض الناس للتعريب فلا بد لنا هنا من كلمة حق وانصاف . ان أشد النقاد بغضا للحضارة الغربية والفكر الأوربى وأكثرهم تحمسا لاقامة مسرح محلى مصرى صميم لم يخطر بباله أن يقف موقف الرفض لترجمة أعمال شكسبير المسرحية . فبفضل حسهم الحضارى أفرد المصريون على اختلاف ثقافاتهم ومللهم ونحلهم مكانا خاصا فى قلوبهم لهذا الشاعر المسرحى الانجليزى العظيم ..

ويتضح لنا أيضا مما تقدم ان المصريين لم يكونوا أبدا كالخنازير الراضية على حد تعبير الفيلسوف الانجليزى جون ستيوارت ميل . فقد كانوا ينشدون التقدم والرقى فى كل ما يعرض لهم من شئون الحياة . وليس حرصهم على ارتقاء المسرح المصرى حينذاك سوى مظهر من مظاهر سعيتهم الدءوب لتحقيق ما هو

أفضل . غير أن اشتغال كثير من الممثلين بالتأليف والتعريب في العقد الثالث زاد من مشاكل المسرح المصري تعقيدا بالرغم من أنه زاد من أقبال عامة الناس عليه . ولا مندوحة من الاعتراف بأن الممثل المؤلف (أو لم يكن شكسبير نفسه ممثلا مؤلفا ؟) والممثل المعرب يتفرقان على المؤلف أو المعرب الأديب في القدرة على استكناه رغبات الجمهور وفي القدرة كذلك على إثارة اهتمام النظارة . ولكن يندر أن نجد بين الممثلين المصريين من وهبه الله لغة الأديب وفكره وحساسيته باستثناء نفر قليل منهم مثل قواد سليم . ويخالجني الشك في أن اشتغال الكثير من هؤلاء الممثلين بالتأليف والتعريب المسرحيين كان سببا في انحطاط المسرح وفيما شباب لغة التمثيل من فساد .

ونشرت مجلة « الممثل » بتاريخ ٤ نوفمبر ١٩٢٦ ومجلة « الستار » بتاريخ ٢٩ مايو ١٩٢٨ قوائم بأسماء معظمهم وما قاموا به من تأليف أو تعريب ويلاحظ أن ثقافة السواد الأعظم منهم كانت ثقافة لاتينية وليست ساكسونية ، الأمر الذي يفسر إفراطهم في الاعتماد على المسرح الفرنسي بوجه خاص . ومع هذا فقد ألف يوسف وهبي بعض مسرحياته واقتبس البعض الآخر من اللغة الإيطالية ، كما توفر البعض على تعريب مسرحيات شكسبير في كثير من الأحيان وترجمتها في قليل من الأحيان . ونحن نورد هنا أسماء أهم الممثلين المؤلفين والممثلين المعربين حتى ندرك مدى اتساع دائرتهم . وأبرز الأسماء في هذا المجال هي : يوسف وهبي - عبد الرحمن رشدي - محمد يوسف - محمد عبد القدوس - محمد محمد رحيم - عزيز عيد - فتوح نشاطي - نجيب الريحاني - أمين صدقي - وداد عري - استفان روستي - حسن البارودي - ادمون تويما - قواد سليم - زكي إبراهيم - بشارة واكيم . وإعله من المفيد أن نذكر في هذا الصدد أن بشارة واكيم عرب مسرحيات شمشون وبليلة - اللؤلؤة - أحب أفهم - اندريا فضلا عن أنه اقتبس مسرحيتي أمو كده والرئيس بولمان .

المباريات المسرحية - المسرح المحلى بين التأليف والتعريب :

في أواخر عام ١٩٢٤ أعلنت وزارة الأشغال العمومية في عهد وزيرها مرقص حنا باشا عن عقد مباراة تمثيلية - كانت فيما أعلم - الأولى من نوعها - بهدف تشجيع التأليف المسرحي بوجه خاص والمسرح المحلى بوجه عام ، يحدوها الى ذلك خوف الأمة من أن يفقد المسرح المصري هويته بسبب غزو ذلك السيل الفيض من المعربات والمترجمات له . وشكلت وزارة الأشغال لجنة (يرأسها الدكتور عبد الحميد بدوي) من محمد مسعود بك وخليل مطران بك وحسين مري بك وأحمد شوقي بك وإبراهيم رمزي بك كبير مفتشى الحقانية حينذاك . وأعلنت نتيجة المباراة في مارس ١٩٢٦ . ونال الجائزة الأولى وقدرها

٢٠٠ جنيه كل من عباس علام وإبراهيم رمزي المفتش بوزارة المعارف ولطفى
جمعة المحامى ، فضلا عن أن اللجنة المذكورة منحت جوائز أخرى صغيرة لكثير
من الكتاب .

وفي عام ١٩٢٩ أعلنت وزارة الأشغال عن عقد مباراة تمثيلية ثانية ،
وأجازت فيها التأليف والتعريب والاقتباس (على أساس أن التأليف المسرحى
لا يزال في المهد) . ولم تشترط الوزارة أن تكون المسرحيات المشتركة في المباراة
مكتوبة باللغة العربية الفصحى ، واكتفت بأن تكون مكتوبة بذلك النوع من
العامية الذى يمهّد لوجود لغة مسرحية وسطى بين الفصحى والعامية . ولم
تستبعد الوزارة المسرحيات الكوميديّة من الاشتراك في المسابقة . ومن الواضح
أن هذه المباراة وما تلاها جرت في أعقابها كثيرا من المشاكل والأحقاد وأحفظت
قلوب كثير من المشتغلين بالمسرح ، بدليل أن النقاد المسرحيين في عام ١٩٢٦
اعترضوا على تشكيل اللجنة المختصة وطعنوا في كفاءتها وقدرتها على فحص
ما يتقدم لها من مسرحيات . وهؤلاء النقاد المعترضون هم محمد عبد المجيد
حلمى (من كوكب الشرق والمسرح) - محمد على حماد (البلاغ) أنوار عبده
سعد (المقطم) - محمود كامل (السياسة) - محمد شمكى (التياترو) -
عبد الرحمن (النيل المصور) - جمال الدين حافظ عوض (المسرح والخيال)
- سعيد عبده (أبو الهول والصباح) - محمد التابعى (أو هندس) ومحمود
عزمى (روزاليوسف) . وتقدم هؤلاء النقاد الى المسئولين بعدة مطالب منها
تكوين لجنة فحص أخرى أكثر كفاءة ودراية بطبيعة العمل المسرحى بحيث تضم
عددا من قدامى الممثلين ومن الكتاب والنقاد المسرحيين والملحنين (فيما يختص
بالفناء المسرحى) ، كما اقترحوا أن تتولى لجنة الفنون الجميلة في وزارة
الأشغال مهمة الاشراف على النشاط المسرحى في مصر بدلا من وزارة الأشغال
العمومية . وقد تنفذ هذا الاقتراح فيما بعد . واثارت المباريات المسرحية أيضا
سخط الممثلين وأصحاب الفرق على حد سواء . سخط عليها الممثلون لأن الوزارة
عقدت لهم اختبارات يحصل من يجتازها على مكافآت ويبدو أن أسلوب الوزارة
في التحكيم كان سقيما ممجوجا ولا يفي بالغرض المطلوب . فبدلا من أن تحكم
اللجنة المختصة على كفاءة الممثل من خلال ما يلعبه من أدوار مختلفة أصدرت
حكمها عليه على أساس قطعة واحدة يتلوها أو يورا مبقورا يؤديه . أما أصحاب
الفرق فيرجع سخطهم الى أن اللجنة اختصت بعضا منهم بتكرار العون المادى
دون البعض الآخر .

وعندما تولى على الششمسى باشا وزارة المعارف ، أبدى رغبة جادة في
تشجيع المسرح المصرى . واجتمع بالمهتمين بالتمثيل في مصر فوجد منهم أجماعا

على ضرورة انشاء فرقة حكومية رسمية تتولى الحكومة الاشراف عليها ودعمها ماديا وأدبيا . وكما ينكر أن الفرقة القومية تأسست فيما بعد عام ١٩٣٥ . أي بعد مرور عدة أعوام . وأسندت وزارة المعارف في عهد الشمسي باشا الى المسيو هكتور مدير الفنون الجميلة مهمة الاشراف على فكرة تكوين فرقة قومية فطلب من جورج أبيض ويوسف وهبي أن يتعاونوا سويا . وكانا على خلاف - من أجل تحقيق هذا الهدف القومي المنشود . وصرح الشمسي باشا الى مجلة « المصور » (عدد ١٨٦) بأن وزارة المعارف تطلب الى المؤلفين المصريين الجادين موافقتها بمسرحياتهم حتى تتولى اخراجها وتقديمها على خشبة المسرح ، ان أنها بصدد « تأليف جوقة شبه حكومية في بادئ الأمر تساعد الحكومة ماديا وأدبيا حتى اذا آنست من أعضائها اتفاقا وتجانسا ونشاطا فكرت في تحويل فرقته الى فرقة حكومية . كما صرح الشمسي باشا ان الوزارة على استعداد كامل للتشسيط المسرح المدرسي وبذل العون له .

وفي عام ١٩٢٨ اتبع ان جلاله الملك فؤاد تفضل بتخصيص مبلغ ١٥٠٠ جنيه مكافأة لمباراة تقام بين المؤلفين المسرحيين . وتكونت لجنة بهذا الشأن برئاسة ويصا واصف وعضوية صاحب « المعالي جعفر ولي باشا والشيخ علي الجارم والشيخ علي عبد الرازق وليبي عطية بك المستشار بمحكمة الاستئناف الأهلية . ويتضح لنا من تشكيل هذه اللجنة أن الوزارة سمعت آذانها أمام مطلب النقاد باشتراك المشتغلين بالمسرح فيها في حين أن الفائدة من الاستعانة بهم لا تخفى على أحد . وتخبرنا السياسة الأسبوعية بتاريخ ٢٢ سبتمبر ١٩٢٨ أن المبلغ سيتم تقسيمه على ثلاث سنوات بواقع ٥٠٠ جنيه في كل عام . ويقسم رصيد العام الواحد على النحو التالي ٣٥٠ جنيها للجائزة الاولى - ١٠٠ جنيها للجائزة الثانية - ٥٠ جنيها للجائزة الثالثة . وحددت الوزارة الزمن اللازم للتأليف بستة أشهر واشترطت أن تكون اللغة العربية الفصحى هي لغة التأليف ، الأمر الذي يدل على تغير طرا في سياسة الوزارة ، فبعد أن كان المسئولون لا يجدون غضاضة في قبول مسرحيات مؤلفة باللغة العامية الراقية أصبحوا لا يقبلون عن الفصحى بديلا .

وتتناول الاخبار بتاريخ ١٠ يونية ١٩٢٨ (ص ١) الشروط التي وضعتها وزارة المعارف كأساس لاشتراك المؤلفين المسرحيين في مباراة التأليف . وتتلخص هذه الشروط فيما يلي :

- ١ - يجب أن تكون الرواية مسرحية فلا تقبل رواية سينمائية .
- ٢ - يجب أن تكون الرواية من وضع صاحبها فلا تقبل رواية معربة ولا مقتبسة .

٢ - يجب أن تكون الرواية مصوغة في قالب عربي سهل فصيح فلا تقبل رواية مرسلة في لغة عامية ولا بلغة غير العربية .

٤ - يجوز لشخص واحد أن يقدم أكثر من رواية كما يجوز لشخصين أن أكثر الاشتراك في تقديم رواية أو أكثر .

وامتدحت « الاخبار » الشرط الخاص باستخدام الفصحى في التأليف المسرحى واعتبرته خطوة جادة في سبيل احياء البلاغة العربية ، فالمسرح ن نظرها مقياس لتقدم لغة أمة أو انحطاطها . ولكنها عابت على وزارة المعارف تكوين اللجنة ، فجميع أعضائها - باستثناء ويصا واصف ومحمد لطيف عطية - بأنهم من جهابذة اللغة العربية . وترى « الاخبار » أن اللغة - رغم ما لها من أهمية قصوى - لا تعدو أن تكون ركنا واحدا من أركان العمل المسرحى .

ولم يكن هذا الموقف المؤيد للوزارة يمثل اتجاه الصحافة العام ، فقد عبرت معظم الصحف عن امتعاضها من المبالاة وحكمت عليها بالفشل ورمت اللجنة بالعمل على تدمير معنويات الأمة وتثبيط همتها عن طريق اقناعها بعجزها عن ممارسة التأليف المسرحى . فقد حجبت اللجنة المختصة بالجائزة الأولى لأنها لم تجد مؤلفا مصريا واحدا يستطيع أن يرقى إليها ، وأعطت الجائزة الثانية لعبد العزيز الخانجى مكافأة له على مسرحيته « الذكرى » . ولعله من المفيد في هذا الصدد أن نذكر أن جريدة « مصر » الصادرة بتاريخ ٢٠ يونية ١٩٢٩ تسخر من اللجنة المختصة بقولها أن الجمهور العادى يعلم أن عبد العزيز الخانجى ليس مؤلفا مسرحيا ولكنه معروف بترجماته لمسرحيات الكاتب التركى وداد عرقى . فضلا عن أنها - ضمنيا - ترمى أعضاء هذه اللجنة بالجهالة المزرية والتناقض المعيب : بالجهالة لأنه خفى عليهم - وهم أهل العلم والفتوى - أن مسرحية « الذكرى » ليست مسرحية مصرية مؤلفة ولكنها مترجمة عن وداد عرقى ، الأمر الذى يدل على أن اللجنة تكافأ اللصوص والمدايسين ، وبالتناقض لأن هذه اللجنة أجازت المسرحية رغم وصفها لها بأنها غير مستوفية لشروط التأليف ويعوزها الوضع اللغوى كما يعوزها الوضع الفنى . وفيما بعد نشرت جريدة مصر مقالا بهذا الشأن بتاريخ ١ مايو ١٩٣٠ يتضمن هجوما صريحا وسخرية مريرة من غفلة هذه اللجنة وتحيزها . وفى عام ١٩٣٠ تآلفت لجنة لترقية التمثيل العربى بقرار من معالى وزير المعارف بهى الدين بركات فيما يلى نصه :

بعد الاطلاع على مذكرة الادارة العامة للفنون الجميلة بشأن التمثيل العربى والخطة العامة التى يمكن بها ترقيته والنهوض به الى الغاية المطلوبة ، وبعد الاطلاع على قرارات لجنة الفنون الجميلة فى جلستى ٧ أبريل و ٢٦ أبريل سنة ١٩٣٠ بالموافقة على الخطة المقترحة ، وبما أن تنفيذ الخطة المتقدمة يقتضى

تأليف لجنة تهييء الوسائل لتنفيذ الاقتراحات وترسم طريقة هذا التنفيذ وتعاون على تسديد المسرح المصرى الى امثل الطرق وارقاها لهذا قرر ما هو آت :

المادة الأولى :

تؤلف لجنة للتمثيل العربى من حضرات الآتية اسمائهم :

حضره احمد شوقي بك عضو مجلس الشيوخ رئيسا وجذاب المسيو كارنيه وجذاب المستر ستيرلنج الاستاذين بكلية الآداب بالجامعة المصرية وحضره عباس العقاد افندى وحضره محمد توفيق دياب افندى وخليل مطران بك وجورج ابيض افندى وزكى طليمات افندى أعضاء .

المادة الثانية - تكون مهمة اللجنة ما ياتى :

(أولا) وضع بيان باسماء الروايات الاجنبية التى يحسن تعريبها او اقتباسها للتمثيل فى المسارح المصرية .

(ثانيا) بحث الروايات التى تقدم للوزارة لعرض تمثيلها فى المسارح سواء اكانت عربية ام مقتبسة ام موضوعة .

(ثالثا) تفصيل البحث فى الطرق المقترحة لتشجيع التمثيل المصرى سواء باعانة التمثيل او باعداد الممثلين او بترقية الاخراج الفنى .

ومن الواضح من هذا القرار أن الوزارة لم تكثف بتشجيع التأليف المحلى وحده بل رأت فى الترجمة والتعريب والاقتباس نفعا فى نهضة المسرح المصرى . وبذلك تكون الوزارة قد تخلت عن السياسة التى انتهجتها عام ١٩٢٨ عندما قصرت المباراة التمثيلية على المسرحيات المصرية المؤلفة .

وفى شهر يونيو من عام ١٩٣٠ أذاعت وزارة المعارف بيانا يتضمن مقترحات لجنة التمثيل من أجل النهوض بالمسرح المصرى . فقد وقع اختيار هذه اللجنة على ١٢٢ مسرحية اجنبية رأت أنها تستحق الترجمة او التعريب او الاقتباس وكبداية أوصت بنقل عشرين منها الى العربية كما نصحت الفرق التمثيلية بأن تخرج كل منها فى الموسم المسرحى القاسم أربعة من هذه المسرحيات العشرين . وفيما يلى ما نشرته جريدة الاهرام بتاريخ ١٧ يونية ١٩٣٠ فى هذا الشأن :

« سبق لوزارة المعارف أن اعلنت خطتها فى معاونة المسرح المصرى واتخاذ

الوسائل المؤدية الى ترقيته سواء فيما يتعلق بتكوين الممثلين أو تحسين الاخراج الفنى أو التوصية بتمثيل روايات معينة - نروائح الروايات المسرحية » .

« ولما اعتزمت الوزارة انفاذ هذه الخطة ألقت لجنة لقرقية فن التمثيل العربى وطلبت اليها أن تقترح بيانا باسماء الروايات الأجنبية التى يحسن تحريرها أو اقتباسها للتمثيل فى المسارح المصرية . وقد اقترحت اللجنة أسماء ١٢٢ رواية مسرحية لهذا الغرض مراعية فى ذلك ما نصح أن تتخذ نموذجا للأدوار المختلفة التى مرت فيها الرواية المسرحية فى مختلف العصور . وقد اقترحت اللجنة أن يبدأ بالتوصية بعشرين من الروايات التى قدمت اسماءها وهى العشرون التالية :

« تاجر البندقية (شكسبير) - تمسكنت فتمكنت (جولد سميث) - السبيل الوحيد (دكنز) - المرأة الصامته (بن جونسون) - أندروك (راسين) - البخيل (موليير) - ماريون دى لورم (ف . هيجو) - أميرة بغداد (دوهاى الابن) - التظاهر (موريس دوناي) - الدوق (ريشبين) - شوط المشعل (ب . هرفيو) - مدرسة النجاليين (ترستان برنار) - دانتون (رومان رولاند) - المجد (ج . دانترىو) - الحجة (مولنر) - غليوم تل (شلر) - النساجون (هوبمان) - البحث (تولستوى) - أنا كارنين (تولستوى) - الأشباح (أبسن) .

« وتنصح اللجنة الفرق التمثيلية بأن تخرج كل منها فى الموسم القادم أربع روايات من العشرين التى أوصت بها . أما ترجمة الروايات فأمرها متروك لحضرات مديري الفرق ولم تنشأ اللجنة أن تضع بيانا باسماء الروايات الغنائية المضحكة التى يصح ان يستلهم منها المسرح العربى نظرا لأن هذا المسرح يخطط خطة ستؤدى تدريجيا الى تقرير وجه من وجوه (الكوميديا) المصرية . هذا فضلا عن أن العمدة فى هذا النوع من الروايات هو الموسيقى التى لا يسهل نقلها كما هى ولا يحدد التصرف فيها .

« ولاشك فى أن الوزارة تعطف على المسرح الهزلى وستلحظ جهوده فى خطة المعونة التى تخططها . وهى ترجو فى الوقت ذاته أن ينزع نزعة أدبية فى الروايات التى يخرجها » .

وعقب هذا البيان الذى وعد بتشجيع المسرح الهزلى اشاع محمد العشماوى - سكرتير عام وزارة المعارف آنذاك - أن الوزارة سوف لا تفرق فى حجم الاعانة بين ما تقدمه لمسرح (الدرام) والمسرح الكوميدى ، فهاجت السيدة فاطمة

رشدى وماجت وأعلنت عن غضبها من أن تساوى الوزارة بين مسرحها الجاد ومسرح الريحاني والكسار الهازل . وهددت برفض اعانة الوزارة لها مستندة في ذلك الى شعبيتها العريضة ، الأمر الذى اضطر سكرتير عام الوزارة الى التراجع ، مما اثار حفيظة القائمين بالمسرح الهزلى والمدافعين عنه على حد سواء .

ودعا محمد العشماوى اصحاب الفرق التمثيلية الى الاجتماع به فلبى الدعوة فاطمة رشدى ونجيب الريحاني وعلى الكسار ونبههم سكرتير عام الوزارة الى ضرورة العمل بالقرار الوزارى الخاص باخراج أربع روايات فى الموسم القادم من قائمة المسرحيات العشرين التى اقترحتها لجنة ترقية التمثيل ، وكذلك اخراج أربع روايات اخرى من وضع اقلام مصرية . وطلب محمد العشماوى الى مديري الفرق أن يتكفل كل منهم بتوزيع ثلث الاعانة التى يحصل عليها من الوزارة على افراد فرقته حسب رواتبهم والمجهودات التى يبذلونها ، وخاصة لأنهم يعانون من البطالة بسبب توقف أعمال الفرق التمثيلية فى فصل الصيف . ويجدر بنا فى هذا الصدد أن نشير الى أن الوزارة قررت اعفاء الفرق الهزلية من شرط ترجمة الأربع روايات التى اوصت بها لجنة ترقية التمثيل . ولكنها اشترطت على هذه الفرق الهزلية الا تكون جميع المسرحيات التى تقدمها من وضع مؤلف واحد وذلك لتشجيع المؤلفين الناشئين للكتابة للمسرح .

ويبدو أن وزارة المعارف درجت فى الفترة الأخيرة على اجراء اتصالات مباشرة مع الممثلين لتشخيص العلل التى يعانى منها المسرح المصرى . فنحن نستدل من مقال نشرته جريدة مصر بتاريخ ٢٧ يولية ١٩٣٠ أن الحرب العالمية الأولى كانت سببا فى انصراف النظارة عن المسرح وخاصة لما صاحبها من ازمات اقتصادية طاحنة ، كما نستدل على أن آدمون تويماء قدم تقريراً الى وزير المعارف الأسبق جاء فيه أن الشعب المصرى سريعا الملل بطبعه مما يدفعه الى مطالبة أصحاب المسارح بمالا قبل لهم به ، فهو يتوقع منهم أن يخرجوا له مسرحية جديدة كل اسبوع ، الأمر الذى يرهق كاهل الفرق من الناحية المادية فضلا عن أنه لا يساعد الممثلين على اتقان أدوارهم وأنه يحيل التمثيل من فن رفيع الى تهريج شعبي .

ولعل ما كتبه سيد أحمد تمام (خريج جامعة تولوز فى الآداب) من أفضل ما نشرته الصحف المصرية فى الدفاع عن مسرح الريحاني والكسار والكوميديا المصرية بوجه عام . فقد كتب تمام فى « الأهرام » بتاريخ ٢٥ أكتوبر ١٩٣٠ مقالا يتميز بصدق التحليل والاستقراء قال فيه ان الكوميديا المصرية أسهمت فى خلق المسرح المصرى المحلى أكثر مما أسهمت به التراجيديات . قالتراجيديات على المسارح المصرية لا تمثل حياة المصريين لأنها مستقاة من مصائر أجنبية ، فى حين أن

الكوميديا المصرية نتاج قومي ما في ذلك ريب . يقول تمام في هذا الشأن : « أقول ان تاريخ المسرح في مصر سينكر في حديثه عن المسرح القومي ان مؤلفي الروايات الهزلية كان لهم الفضل الأول في ذلك ، وان مؤلفي المأساة ظلوا مقتبسين ومصريين فترة كبيرة بقيت فيها المأساة المصرية لا تتقدم خطوة الى الأمام بينما كان مؤلف الكوميديا المصرية ينزع شخصياته ومواضيعه من صميم الحياة المصرية الحقة » .

ورغم أن لجنة ترقية التمثيل التي شكلتها وزارة المعارف كانت تعنى عناية فائقة بالترجمات والمعربات ، فان هذا لم يشغلها بحال من الأحوال عن السعى نحو تحقيق المسرح المحلى . كما يتضح لنا مما نشرته جريدة « مصر » بتاريخ ٢٧ يولية ١٩٣٠ . تقول « مصر » في هذا الشأن : « رأت اللجنة أن مصر كانت في نهضتها التمثيلية ولا تزال عاللة على الأجانب وأن أغلب الروايات التي تظهرها الفرق على المسارح المصرية إنما هي روايات مغربة . وقد يوافق بعضها مزاج الشرقى وقد لا يوافق مزاجه الكثير ، وأن في اندفاع رجال المسرح الى نشر كل ما هو غريب من غير انتقاء أو اختبار افساداً للذوق المصرى وقضاء على المسرح المحلى الذى يجب ان يكون الغرض الذى نرمى اليه من نهضتنا المسرحية » .

وكانت المسارح في العهد الماضى القريب تخرج لنا الروايات العربية الحافلة بمواقف البطولة والشجعان ، والتي لها مصاس بالتاريخ العربى المجيد . وقد تكون هذه الروايات لشرقيتها ، وللروابط الشتى التي تربط مصر ببلاد العرب وأهمها رابطة اللغة أكثر اتفاقاً مع مزاجنا المصرى . ومن هذه الروايات ثارات العرب وغانية الأندلس والحاكم بأمر الله وصلاح الدين الأيوبي وأبو مسلم الخرساني وفتح أشبيلية وغرام وانتقام . ولكن الثورة الفنية الأخيرة التي رفع لواءها مسرح رمسيس كادت تقضى على هذا النوع قضاء مبرماً وأصبح المسرح عندنا في مصر لا تغذيه الا قرائح شكسبير وبيرون وهوجو ودوماس وساردو وغيرهم من كتاب الانجليز والفرنسيين والروسيين والايطاليين . وأصبحنا نرى مسارحنا مكتظة بفنادة الكاميليا والوطن والمائدة الخضراء ومونث كريستو والولدان الشريدان وكاترين دى مديسيس وهملت وعطيل ومانون ليسكو والساحر وسلامبو وغيرها مما يضيق بنا المقام عن احصائه .

« وأصبح الجمهور المصرى تبعاً لذلك يطلب من أصحاب المسارح ان يظهروا أمامه على المسرح صالونات لويس الحادى عشر ، ودروع الفرنج وقبعاتهم . حتى ملابس فرسانهم القديمة في العصور الوسطى ، بدلاً من أن يرى فيها مناظر بلاده وملابس أهله ، أو مناظر البلاد الشرقية المجاورة وملابس أهلها » .

« وإذا سألت أصحاب المسارح عن الضر في فساد توق الجمهور الى هذا الحد وعزوت ذلك الى اكنارهم في اخراج الروايات الافرنجية واقتنائهم بهذا الاخراج واهمالهم اخراج الروايات المصرية ، اجابوك ان التاليف المسرحي في مصر لا يزال غير ناضج وانك لا تكاد تعثر بين الروايات المصرية على رواية او اثنين تستكمل فيها شروط الفن ، وتستطيع ان تجتنب اليها الجمهور . ويمكن ان يقبل عليها اسبوعا او بعض اسبوع . »

« وإذا سألت المؤلفين المسرحيين والقصصيين المصريين عن السبب في توالكلهم وتهاونهم ، قالوا لك ان قلة ما يدفعه لهم اصحاب المسارح من اجور ، وغرام بعض الصحف والمجلات المسرحية بهدم كل ما هو مصري وغير هذين من العوامل الأخرى . كل ذلك يحملهم على عدم العناية بالتاليف المسرحي ويقتل كل رغبة تقوم في نفوسهم لحيائه . »

اللفة والتمثيل :

ظل النقاش حول لفة المسرح محتدما طوال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين . وانقسم المشتغلون بالمسرح المصري والمهتمون بشئونه الى فرق ثلاث فريق يدافع عن اللفة العامية في اعتدال مثل يوسف وهبي او في شطط مثل نجيب الريحاني وزكي رستم وأنطون يزبك . وفريق يناصب اللفة العامية العداوة ويدافع عن ضرورة احتفاظ المسرح سواء كان مؤلفا او مترجما او معربا بلسان عربي صحيح مثل طه حسين وتوفيق عبد الله وزكي مبارك . أما الفريق الثالث فقد اتخذ موقفا وسطا يبيح استخدام العامية في مواضع والفصيح في مواضع أخرى . وليس ابل على انشغال الفكر المصري بلغة المسرح من اشتراك الجامعة المصرية في هذه الملاحاة ليس من جانب الأساتذة فحسب بل من جانب الطلاب ايضا . تقول الاخبار بتاريخ ٢٢ فبراير ١٩٣٠ (ص ٢) تحت عنوان (اللفة العربية او العامية في التاليف المسرحي) : « تقيم لجنة الخطابة والمناظرات باتحاد الجامعة المصرية مناظرتها الثالثة في موضوع التاليف المسرحي يجب أن يكون باللفة العربية لا بالعامية برئاسة الدكتور احسان بك زهدي الأستاذ بكلية الحقوق في الساعة الثامنة مساء يوم الاثنين ٢٤ فبراير ١٩٣٠ بقاعة محاضرات الجمعية الجغرافية الملكية وسيؤيد الرأي الأستاذ ابراهيم بك رمزي وسليم افندي فريد الطالب بقسم العلوم الاجتماعية ، ويعارض الرأي الأستاذ لطفى جمعة المحامي ومحمود افندي رياض الطالب بقسم اللغات الحية . » ويبدو أن ابراهيم رمزي المشار اليه شخص آخر غير ابراهيم رمزي المؤلف المسرحي الذي - كما سوف نرى - يحبذ استخدام نوع من العامية الراقية . وليس هناك على أية

حال مناص من عرض وجهات النظر المختلفة في هذا الموضوع بسبب التجربة الفريدة التي قام بها بشاره واكيم حين قدم في عام ١٩٣٠ مسرحية شكسبير المعروفة (ترويض الشرسة) باللغة العامية .

نبدأ بالرأي المدافع عن استخدام اللغة العامية .

آراء تدافع عن استخدام اللغة العامية :

أجرت مجلة « الصباح » في يولية وأغسطس وسبتمبر من عام ١٩٢٩ حوارا بالغ الأهمية مع عدد كبير من الممثلين والمثغليين بالأدب المسرحي في مصر فتفاوتت آراؤهم بشأن صلاحية اللغة العربية الفصحى للتأليف المسرحي تفاوتا عظيما . وقبل أن نبدأ بعرض الآراء المدافعة عن استعمال العامية لابد لنا من الاشارة بحرية الرأي التي كانت سائدة في المجتمع المصري حينذاك . فقد عبر نجيب الريحاني وزكي رستم عن آراء غاية في التطرف والشطط دون أن تتحرج صدورهم ودون أن تتحرج وسائل الاعلام عن ترديد ما يقول نجيب الريحاني في الصباح بتاريخ ٢١ يولية ١٩٢٩ : « اللغة العربية لا تصلح ليس فقط للتمثيل والمسرح بل هي لا تصلح أيضا لأن تكون أداة التفاهم في الحياة » وليست اللغة لغتنا وإنما نحن متطفلون عليها وقد سرقناها من العرب أصحابها . نحن مصريون واللغة المصرية هي لغتنا ، والرأي عندي أن تعبير (السرقة) في هذا المجال أشد ما يكون غرابة) . ويختتم الريحاني حديثه قائلا : « أخيرا اللغة العربية لغة يجب أن نعوها من قواميسنا وصحفنا ولا ننطق أو نتكلم بها مطلقا ، فلا هي تصلح لنا ولا نحن نصلح لها » .

ويقول زكي رستم في « الصباح » بتاريخ ٢٨ يولية ١٩٢٩ : « في رأيي واعتقادي أن اللغة المصرية أي اللغة العامية هي اللغة التي يجب أن تمثل بها الروايات المصرية المصرية . . اللغة العامية كما نسميها نحن في مصر هي في الحقيقة لغتنا القومية وليس لنا غيرها . أما اللغة العربية فهي لغة أجنبية عن أهل مصر . ويكفي نعتهم أياها بالعربية نسبة إلى العرب . وهم أمة لها وطنها وقوميتها ولا صلة لهم بنا سوى أنهم دخلوا بلادنا يوما كغيرهم من المستعمرين » . ويتساءل زكي رستم مستنكرا : « وهل يمكن أن يتكلم فلاح مصري أو امرأة مصرية عجوز من الطبقة السفلى بلغة أهل قریش ونقول أن هذا يؤثر في الجمهور ويسترقى سمعه ؟ »

ويعبر المؤلف المسرحي أنطون يزيك عن رأي متطرف مماثل فيعزو في « الصباح » الصادرة في ١٨ أغسطس ١٩٢٨ ما وصلنا إليه من تأخر إلى التأليف

المسرحى باللغة الفصحى : « أحبذ التأليف المسرحى باللغة العامية فقط ، لأنها لغتنا الوحيدة وليس لنا لغة أخرى غيرها . أما اللغة الفصحى فهي لغة القواميس والمتاحف ، وإن كنا نفهمها ولكننا لا نشعر بها . والتأليف المسرحى أساسه الشعور الى أقصى حد . فإذا ألفنا باللغة الفصحى فإتينا بذلك الشعور العميق ولم يبق لنا سوى قشور سطحية لا فائدة منها البتة . وإنى لأفضل اللغة العامية فى كل التأليف ليس فقط فى القصص الروائية وأرى أن السبب الوحيد لتأخرنا هو تأليفنا بالفصحى . » ويشتط أنطون يزبك فيقول أنه لابد أن يحدث أحد أمرين : « إما أن يتعلم الناس كلهم اللغة الفصحى ويعودون كما كانوا فى البداية ، وإما أن تقتل هذه اللغة قتلا وتحل محلها اللغة العامية جهارا ولى جراءة . »

ولكن نفرا آخر من المشتغلين بالمسرح دافع عن العامية فى اعتدال وليس بمثل ذلك الشطط والغلو . يقول يوسف وهبى فى « الصباح » بتاريخ ٢١ يوليو ١٩٢٩ : « الرواية المصرية يجب أن تكتب باللغة العامية لأنها إذا كتبت بغيرها فإنها تكون خطأ محضا لأنها لا تتفق مع الطبيعة . » ومادامت اللغة العامية هى اللغة التى يتفاهم بها الشعب فى حياته اليومية فيجب أن تظل هى لغة المسرح فى الروايات المصرية المؤلفة ، لأن المسرح وظيفته تمثيل الحقائق . وتأليف الروايات المصرية باللغة العربية الفصحى بعيد كل البعد عن الحقيقة والواقع . » ومعنى هذا أن يوسف وهبى يرى أن تقتصر الفصحى على الترجمات والمعربات فقط . أما المسرح المحلى فلا بد من الكتابة له بالعامية .

وأدلى بشارة واكيم بدلوه فى الدلاء فكتب فى الصباح بتاريخ ١٨ أغسطس ١٩٢٩ مدافعا عن العامية بقوله « رأى أن الروايات المصرية الأشخاص لا تصلح فيها غير اللغة العربية الدارجة مع مراعاة أخلاق ونفسية الأشخاص . ويمكن التعبير بالدارجة عن مزايا واصطلاحات والفاظ لا يمكن الوصول إليها باللغة الفصحى . والدليل على ذلك أن لدينا فطاحل المؤلفين نظير المرحوم المأسوف على غض شبابه تيمور بك . وهو كما لا يخفى شاعر وأديب وكاتب اجتماعى وأخلاقى وفيلسوف ماهر كان فى استطاعته أن يجعل « الهاوية » و « عبد الستار أفندى » و « العصفور فى القفس » نظما لا نثرا فقط . ولكنه فضل اللغة الدارجة لتوفر مزاياها ومواقفها مع الطبيعة والأخلاق . ثم إبراهيم بك رمزى وهو الكاتب الروائى القدير صاحب (شجرة الدر) و (تيمور لك) و (الحاكم بأمر الله) و (البدوية) الخ . الخ . لم ير بدا من كسابة (دخول الحمام عش زى خروجه) باللغة الدارجة نظرا للضرورة . وأخيرا الأستاذ أنطون يزبك المحامى الذى لا يترافع ولا يحرر عرائض دعوى موكلية ولا نتائج ومذكراته إلا باللغة العربية الفصحى قد ألف (عاصفة فى بيت) و (الذبائح) و (العواصف) وقد نجحت جميعها تماما باللغة العربية الدارجة . » وفى رأى بشارة واكيم أن اللغة

العامية سوف تستمر في أن تكون لغة المسرح حتى ينتشر التعليم الاجباري في كل بقعة عربية وحتى تصبح اللغة الفصحى هي لغة التفاهم بين الناس .

ويقول المؤلف المسرحي عباس علام في الصباح بتاريخ ١٥ سبتمبر ١٩٢٩ انه كان من أكبر المؤيدين لاستخدام الفصحى في التأليف المسرحي . ولكنه تبين له خطاه فتحول الى الكتابة باللغة العامية . ويسوق عباس علام دليلا على خطأ الرأي القائل بضرورة كتابة المسرحيات باللغة العربية الفصحى ، فيقول : « تعرف ولاشك أن شوقي بك أمير الشعراء وضع نشيدا مصرياً في وقت كانت الأمة فيه أحوج ما تكون لنشيد ، وكانت على أكبر استعداد لقرديد نشيد وطني ، ولحنه المرحوم الشيخ سيد درويش والقتة : علينا فرقة حديقة الأزبكية مرتين في كل مساء لعدة سنين . ومع ذلك هل سمعت أحدا يتشده ؟ هل تعرف أنت منه شيئا ؟ بينما لا تجد انسانا في مصر لا يعرف أغنية (شم الكوكابين خلاني مسكين . . الخ . .) وما ذلك الا لأن واضح منولوج شم الكوكابين عرف كيف يخلد أغنيته فوضعها باللغة التي يفهمها الشعب ويتكلمها . وأخيرا رأي الذي لا أحيد عنه هو أن نقتصر في مؤلفاتنا المصرية العصرية على اللغة العامية المتكلم بها . فإذا ما أتى اليوم الذي يصبح فيه كل الشعب يتكلم العربية فحينئذ يجوز لنا أن نكتب بالعربية »

آراء تناهض استخدام اللغة العامية :

نشر طه حسين مقالا في « الجريدة » بتاريخ ١٦ أكتوبر ١٩١٢ (ص ٥ ، ٦) عبر فيه عن أسفه على استخدام اللغة العامية في المسرح ورجائه في أن تحرص الأجواق المصرية الجديدة على سلامة اللغة العربية ونقاوتها . . يبدأ طه حسين مقاله بالتنبؤ بآثر التمثيل في رقي اللغة العربية أو انحطاطها فيقول : « لا أضع نفسي موضع الحاكم على التمثيل بالصحة والفساد أو الرقي والانحطاط لأنني لست من أهل العلم به ، ولا النبوغ فيه . وإنما ادع ذلك الى من عرف هذا الفن ودرسه في مصر وفي بلاد الغرب فاستطاع أن يعرف ما بين النوعين العربي والغربي من جهات الاتفاق والافتراق . أما أنا على أن أبحث عنه من جهة واحدة أرى أنني قادر على البحث عنها والخوض فيها وهي تأثيره في اللغة . فإن ما لا شك فيه أن الجمهور يتأثر بما سمع في قصص التمثيل من ألفاظ كما يتأثر بما يرى من مشاهد . فكما يحرص المؤلف لقصة تمثيلية على أن تكون مشاهدها حسنة رائقة ومؤثرة في النفوس متسلطة على القلوب يجب أن يحرص على أن تكون ألفاظها بهذه المنزلة . بل إن تأثر الجمهور بالألفاظ أشد من تأثره بالمشاهد ، لأن الألفاظ كثيرا ما تنطبع في حافظته فينطلق بها لسانه في مواطن كثيرة تشبه موردها الذي وردت فيه . ولا سيما إذا كانت حكمة بالغة أو كلمة

نابغة صدرت عن رجل كبير أو سلطان ذي قوة . فان الجمهور الى تقايد العظماء
أميل ويمحاكاتهم اشغف واكلف وعلى تأثيرهم احرص ما يكون . . .

ويعبر طه حسين عن استيائه من أن المشتغلين بالمرح المصري لا يظهرون
الاهتمام الكافي بسلامة اللغة العربية ومن التجاء الكثير منهم الى استخدام
العامية ، كما أن الأمل يحذوه في أن تعمل الفرق المسرحية الجديدة على ترقية
لغة المسرح والنهوض بها . يقول : « على ذلك كنا نحضر القصص التمثيلية .
فما أشد ما نتألم اذا سمعنا كلمة خرج بها المؤلف أو المترجم من موضعها وأنزلها
في غير منزلتها في استعارة نابية أو تشبيه فائر أو وصف غير جميل . وكان كثير
من الناس ينالون كتاب القصص بالنقد ويلحون عليهم في أن يتوخوا أصابة المنطق
فيما يكتبون . أما الآن فقد نرى انفسنا بين يدي نوع جديد من التمثيل كتبت
قصصه بأزجال العامة ومثلت في الملاعب بمرأى ومسمع من الجمهور وهو بهالاه
ولها محب فلسنا ندرى ماذا يكون مكان المنصف من هذا التمثيل ايمدح أم يلوم
نحرص على اصلاح اللغة العربية وبسط ظلها على الألسنة المصرية بمقدار ما
نقيض من ظل اللغة العامية عن هذه الألسنة . ونرى أن التمثيل وأشباهه مما
يجرى فيه القول النافع البليغ مجرى الخطابة بين يدي الجمهور ومن أوضح
السبل الى هذا الغرض . وكنا نشجع التمثيل القديم على ما كنا نجد فيه من
خطأ في الصناعة وسوء اختيار في القصص لأنه ينطق على أقل تقدير بلغة أدنى
الى الاصابة من لغة العامة . فلما ظهر التمثيل الجديد فرحنا به وتوسمنا الخير
فيه . أملنا أنه سيجمع الى الاتقان الفني اجادة اللفظ واصابة الاعراب . فاذا
اليوم نرى التمثيل الجديد قد ظهر في ثوب من الأزجال رث وأطمار من العامية
البالية أقل نصيبها من الضرر أنها أبعد عن مكان العبارة وتجعل التمثيل أمام
أعينهم نوعاً من اللهو والمجون . لقد كنا نعتذر عن الممثلين في هذا الخطأ أن
هذه الأقاصيص المصرية الوضع لا يمكن تحويلها الى العربية الفصحى
لأنها كذلك صدرت عن مؤلفها . وهي تعد نافعة تهدى الناس الى الحق والى
صراط مستقيم . أما وهذه الأقاصيص أوربية المنشأ كتبت بالفرنسية الراقية
وترجمت في أوائل النهضة الى العامية المنحطة فلا نجد لصيها عذراً مقبولا .
فقد كان من اليسير إعادة النظر في هذه الأقاصيص وترجمتها الى اللغة الفصحى
وكثيراً ما يترجم الكتاب مرثين لخطأ في النقل أو حركة في عبارة الناقل وتاريخ
الترجمة عند العرب مملوء بذلك .

وفي ختام مقالته يذهب طه حسين الى احياء فن الزجل وترقيته والاستفادة
به في الأدب المسرحي ، فضلاً عن أنه يزجي النصيحة الى أصحاب التمثيل الجديد
بالحرص على سلامة اللغة فيما يعربون من مسرحيات (من الواضح هنا أنه

يقصد فرقة جورج أبيض فهي التي تكونت في عام كتابة المقال) - يقول طه حسين في هذا الشأن :

« بقي وجه واحد من الاعتذار عن الممثلين - وهو أن الزجل من فنون الشعر العامي حسن التأثير في النفس قادر على سحر القلب فخلق بنا أن نحبيه ونجعله من فنون الخاصة أيضاً كما هو من فنون العامة - ولسنا بأرفع قدرا من خاصة الأندلس وعلمائها الذين كانوا يكلفون بالزجل ويرغبون فيه - هذا حق ولكن بعد أن نجيد اللغة العربية ونحسن الاستفادة منها والانتفاع بها وإصلاح ما لها من شعر نافع وقصد حسن - إن الذين يحضرون هذا التمثيل أكثرهم أو كلهم من الشبان المتعلمين - فليس من المعقول أن يعتذر بعجزهم عن فهم العربية - فانهم يحسنون فهمها إذا مثل لهم أوديب أو عطيل - قال أصحاب التمثيل الجديد نتقدم بالنصيحة الخالصة أن يعيدوا النظر في هذه الأقاصيص فيترجموها إلى العربية الصحيحة إذا لم يكن بد من تمثيلها - فإن من سوء النصيح للأمة أن تقيموا من هذه اللهجات العامية عقبة في سبيل إصلاح اللغة الصحيحة - ومن أظلم ممن جعل هذه اللهجة العامية لسان العرب أو مترجم التمثيل ؟ »

وكتب جورج طنوس مقالا في نفس الموضوع بعنوان « اللغة العربية والتمثيل في مصر » نشره في جريدة المقطم ، بتاريخ ٣١ يناير ١٩١٤ (ص ٣) تناول فيه أثر التمثيل في اللغة والأخلاق معا - فقد دعاه جوق عبد الله عكاشة لمشاهدة تجربة تمثيل مسرحية جديدة ألفها خليل مطران باللغة الفصحى بعنوان « طارق بن زياد » - يقول جورج طنوس في هذا الشأن : « واني لأذهب مع القائلين بأن في مقدرة الكاتب الروائي خدمة اللغة مع الأخلاق في آن واحد إذا أجاد الانتقاء والانشاء - وهل بيننا من ينكر ما لحضرة الناثر القدير خليل أفندي مطران من فضل الأسبقية والتقدم باظهاره رواية عطيل التي مثلها جوق جورج أبيض بتلك اللغة العالية التي تعد محاضرات لغوية تلقى على السامعين - انه والحق فتح بابا كان موصدا من قبل وسهل لسواه - ويسرني كثيرا أن لا تكون عطيل الرواية الأولى والأخيرة من نوعها - فقد أطرف خليل أفندي مطران عالم الأدب واللغة والتمثيل برواية عربية تأليفية أسماها (القضاء والقدر) وسيظهرها قريبا جوق عبد الله عكاشة وأخوته على مسرحه الجديد - والذي يزيدني طربا أن كاتبها عربيا صحيحا من أمراء القلم وضع رواية عربية عن طارق بن زياد الفاتح العربي المشهور وسماها باسمه ودفعها إلى هذا الجوق أيضا ، فعنى بها كل العناية ودعا جمهورا من الفضلاء والأدباء لحضور تجربة تمثيلها وإبداء ملاحظاتهم وآرائهم فيها - ولكني لا أرمى بهذه العجالة إلى نقد تمثيل تلك الرواية بل غايتي إبداء كلمة من شأنها تنشيطا لأتمة اللغة العربية

وتصراتها على العناية بفن التمثيل الجليل . ولاسيما وأنه والصحافة صنواً في خدمة الاجتماع . أول ما يسترعى انتباهي من الرواية لغتها الفصحى التي دلت على اقتدار الكاتب وسعة اطلاعه والملمه بفرائد اللغة ومصطلحات العرب حتى يخيل الى السامع أنه سمع إحدى نقثات ابن العميد الكاتب الكبير أو غيره من أمراء البيان . وأبدع المؤلف أيضاً في اظهار أخلاق العرب أيام الفتح وما كانوا عليه من تعفف وبأس وبعد عن مواطن الدنيا . وبالجمله فان رواية (طارق بن زياد) سيكون لها في عالم التمثيل شأن ينكر . فحبذا لو كثر الكاتبون الذين على شاكله مؤلفي البليغ وشاعرنا النابغ خليل أتندى مطران . وحبذا لو ظل جوق عبد الله عكاشة وأخوته مثابراً على انتقاء الروايات العالية ولاسيما ما كان منها مصري الموضوع أو عربي . انه ان فعل ذلك فقد ضمن اقبال الأمة هامة والطبقة الراقية خاصة .

ويلفت نظرنا فيما تقدم ان المشتغلين بالمرح في دفاعهم عن أنفسهم كانوا يضطرون - لتهدئة خواطر الرجعيين والمحافظين - الى ابراز ما في الفن المسرحي من عذات وجوانب أخلاقية فيها نفع للناس . ويلفت نظرنا أيضاً أن جورج طنوس يعتبر الفن المسرحي صنواً للصحافة . وهذه نظرة لا تليق . فالفن أرقى وأسمى من الكتابة الصحفية العابرة والخفيفة . وأحب في هذا المقام أن أبدي ملاحظة مفادها أنه في عام ١٩٢٤ تعرضت فرقة جورج أبيض - رغم ما يذكره جورج طنوس من حرصها على استخدام الفصحى - للهجوم بسبب تمثيلها مسرحية « شرف الأسرة » باللغة العامية ، وخاصة عبد الوارث عسر الذي مثل دور القسيس (فراباو لو) في مسرحية « الشرف والوطن » ، الأمر الذي اضطر سكرتارية فرقة جورج أبيض الى اذاعة بيان على الناس عن لغة الروايات في جريدة المقطم بتاريخ ٢٢ أكتوبر ١٩٢٤ (ص ٣) جاء فيه :

« سمعنا كثيرين يكون اللغة العربية التي نكتب باستعمال اللغة العامية في روايتي (شرف الأسرة) و (عاصفة في بيت) ونحن لا نسمعنا إلا أن لمسح دموع الباكين ونفهمها أن المسرح لم يكن في أمة من الأمم موقوفاً على أدب اللغة . ولكنه الصورة الصغرى للعالم الأكبر . وإذا لم تكن الصورة صادقة من كل وجوها كان المصور جاهلاً أو مزيفاً . نحن نصور الطبيعة فيجب أن نظهرها كما هي . أما اللغة فدعوها جانباً . انها رغم كل شيء لغتنا الرسمية ولا نكتب الروايات التاريخية إلا بها . والمعسستول عنها هم الأدباء والشعراء والكاتب . أما المسرح فلا شأن له بها في ما يخالف الطبيعة . » ويضيف البيان قوله ان بعض المؤلفين يحاولون صرف النظر عن ضعف مسرحياتهم بالالتجاء الى الفصحى وبالألفاظ الضخمة والجميل المرسومة والخطب الأخلاقية أو الحماسية لينتزعوا تصفيق الجمهور اقتزاعاً .

ورد ناقد المقطم الفنى على بيان فرقة جورج ابيض بقوله انه لا يعارض استخدام العامية اذا دعت الضرورة الفنية الى ذلك وان استخدام العامية في « عاصفة في بيت » له ما يبرره لأن هذه المسرحية تدور على قريدين في حين أن « شرف الأسرة » يجب صياغتها بالفصحى لأنها تحقوى على قائد وأسرة متعددة وطببها ويدافع ناقد المقطم عن استخدام الفصحى كمبدأ عام فيقول : « أما في ما يختص باللغة عامة فإن من أهم أغراض المسارح تشجيع الأدباء وتصحيح اللغة وتعميم أديبها ما أمكن إذ أن الأمة تحيا بحياة لغتها وتموت بموتها » .

ونشرت جريدة المصروسة مقالا بعنوان « لغة التمثيل » بتاريخ ٢٨ ديسمبر ١٩١٥ (ص ٢) يقول فيه كاتبه : « نذكر أننا منذ شهر اقترحنا على طائفة الكتاب المشتغلين بوضع المؤلفات العربية أو التعريب عن اللغات الأجنبية أن يوجهوا عنايتهم الى وضع الفاظ عربية مرادفة للألفاظ الفرنسية التي يضطرون الى وضعها بحالها ضمن عباراتهم فتمتزج بها امتزاجا معيبا ربما أخذه الناس علينا دليلا على نقص اللغة العربية لقصورها عن التعبير وضيقها عن أن تسع الألفاظ الحديثة لمسميات مبتدعات جديدة . ولقد وقفنا على طائفة من هذه الألفاظ حول لغة التمثيل نشرتها الأهرام الفراء لواضعها (اسماعيل أفندي عبد المنعم) وحضرته من موظفي إدارة التعليم الفنى والزراعى والتجارى ومن المشتغلين بتعريب بعض الروايات ومن الذين لهم ولح بالفنون الجميلة . أما هذه الألفاظ فقليلة يمكننا إيرادها فيما يلي مبتدئين بالكلمة العربية ثم الدخيلة . ملهى (تياترو) - شعبية (جوق) - مسرح (مسرح) متكا (فوتيل) - مقعد (ستال) - شسرفة (لوج) - خدر (لوج حريمى) - طناب (فوتيل بلكون) - مظلة (أمفتياتر) - مأساة (تراجيدى) - مجانة (كوميدى) - ملحنة (أوبريت) » . ويعترض كاتب المقال على زعم اسماعيل عبد المنعم من أن جميع هذه الكلمات من تعريبه قائلا أن الكثير منها شاع في الوسط المسرحى وفي الصحف التي تتداول أخبار المسرح . ورغم هذا فإنه يتقدم بالشكر للمعرب على اجتهاده . وإذا دل هذا المقال على شيء فإنما يدل على حرص البعض على تعريب كل ما له صلة بالمسرح بلسان عربى سليم .

ونشر عباس حافظ سلسلة من المقالات في جريدة « المنبر » بعنوان « الروح العامية في آداب المسرح المصرى » بتاريخ ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٨ مارس ١٩١٦ عبر فيها عن استنرازه من تسلط الادهماء والسوقة على المسرح المصرى لغة وتمثيلا ومن استجابة المشتغلين به - وعلى رأسهم سلامة حجازى - لأنواع العوام المريضة المنحطة مبخاة الكسب وطعنا في الارتزاق ، الأمر الذى لا يهدد لغة المسرح فحسب بل يقوض أركانه من الأساس ورغم هذا يعبر عباس حافظ عن اشفائه على الشيخ سلامة الذى تضطره قسوة الحياة أن يغامر فراش المرضى

ليمثل رغم ضعفه ووهنه أمام النظارة السفهاء الذين لا يرجعون شيوخه العاجزة ، فضلا عن اشفاقه على المجهودات التي يبذلها جورج ابيض من أجل الارتقاء المصرى . ويعطينا عباس حافظ امثلة على تسلطة الدهماء فيشير الى بش المأل الذى تلت اليه مسرحية أجاممنون الذى سبق لسلامة حجازى أن مثلها بعنوان (الرجاء بعد اليأس) والتي عريها عن راسين أديب مشهود له هو نجيب حداد . ولكن فساد النوق العام تضافر مع قسوة الحياة على ارضام كل من معربها نجيب حداد وممثلها الشيخ سلامة على مسرحها بحيث صارت شيئا يختلف كل الاختلاف عما أراده لها مؤلفها . ويعمل عباس حافظ حملة شعواء ليس على انحطاط ذوق الشعب المصرى فحسب بل أيضا على سلفيته التي تجعله يرسف في اغلال العبودية التي لا يستطيع منها فككا . يقول عباس حافظ في « المنبر » بتاريخ ١٥ مارس ١٩١٦ (ص ٦) : « نحن شعب مريض لم يجز بعد طور الطفولة الانسانية ولا تزال نعانى جملة من ضروب الانحطاط الذى نزل اليها من ناحية الماضى وفساده ولا تزال القوانين الطبيعية تعمل على محاربتنا وتعطيل نمائنا لأننا نأبى الا أن نعيش بأرواح الذين عاشوا قبلنا ونستمد كل وجوه آدابنا من سلسلة الأكاذيب المخيفة التي تطالعنا من وراء القبور . . . وليس الذهاب في احترام الماضى وأهل الماضى الى حدود العبادة العمياء إلا ضربا في الوثنية لا يصلح الا للشعوب الطفولية المتأخرة . »

ويتناول عباس حافظ أثر الدهماء في انحطاط لغة المسرح فيقاله المنشور بتاريخ ١٦ مارس ١٩١٦ (ص ٢) : « نعود الآن الى لغة المسرح والأساليب الفاشية في أكثر رواياته الجديدة والقديمة فنقول ان الروح العامية لا تزال تنساق في لغة المسرح وان الأساليب المريضة المتهدمة والعبارات السوقية الحائرة لا تزال تنيع في أكثر آداب التمثيل ودراماته وأن جملة حننا لا تكاد ترتفع عن لغة الأقاصيص والمواويل ولا ينقصنا الا خفقة الرباب ورنين الطبل والمزمار . والباعث على هذا ان الذين يقومون على شئون المسرح لا يركنون في رواج تجارتهم الا الى الأميين والعوام والمولعين بالأساليب (العنصرية) وضجة الألحان (الهاللية) وأنهم لا يستمعون في وضع الروايات وتعريبها الا بطائفة مخصصة من الكتاب لم يأخذ أكثرهم بنصيب كبير من الأدب ولم يتوفروا على اتقان اللغة ولم يدركوا شيئا من روح الفن بل تراهم يسقطون على كل أسلوب وخم أو عبارة نابية . وأهل المسرح لا يعنون بمسألة اللغة لأنه ألقى في روعهم أن اللغة البريئة من الخطأ وشوائب العجمى قد لا يتذوقها العامة ولا يستطيعونها أعلا التياترو . فهي لهذا جديرة بأن لا تدخل عليهم أو تدنو في عملهم . ولكن قاتهم أن العهد الذى كان العامة فيه هم المقدمين بالامتياز والايثار عهد خليل واسكندر فرح والشيخ واميليا قد كاد يدخل في حدود الموت وأن المهذبين هم الذين يعنون بالمسرح اليوم ويتهجون لرؤيته . ومن قال لهم ان اللغة العنبة السلسلة الخالصة من مقادر

العامية ومناكر العجمي لا تؤثر على قلوب العامة ولا تقع من أذهانهم أو تحلو في أسماعهم . ونحن نرى أن اللغة الصحيحة النقية هي أرد على الناس بطبقاتهم من المريضة الشوهاء الفاسدة . وكذلك نقول ان رواية (أجاممنون) تضرب بعرق راسخ في عامية اللغة وسوقية الأسلوب على الرغم من أنها بقلم رجل يعتقد أنه كان أديبا مهذبا سامي الروح كبير الاطلاع عذب الأسلوب وهو المرحوم الشيخ نجيب الحداد . ولشد ما اندهشنا للأساليب الماويلية المخيفة التي فشت في رواية (أجاممنون) ، وهذه القصائد المفحطة التي احتوتها ، وأنها خرجت من قلم رقيق الأسلوب أعجبنا بتعريبه ولاسيما في (غصن البان) . ولكن تاريخ الشيخ نجيب الحداد هو تاريخ مئات من الكتاب المبدعين الذين قتلتهم عامية العصر الذي عاشوا فيه وأكرهتهم مطالب المعدة على أن ينزلوا عن نبل أذهانهم الى درك العامة . وماذا ترى يستطيع الكاتب الكبير الروح أمام هذه القوة المخيفة التي يحشدها الغوغاء لمحاربة كل ذهن مفكر خصيب . وأنت تعلم أن الطبيعة لا تزال أقوى من الانسان وأنها لا تفتأ تصرخ في الأحشاء طالبة وسائل الرزق والطعام . وأمام الجوع ينهزم أكبر الأقوياء . وإذا كان ذلك فلا غرو أن يكون نجيب الحداد الرجل الأديب النبيل الذهن والروح قد عاش ومات ضحية جهل الناس وفسادهم . وحتى نتدارك ما قد نقع فيه من خطأ في الفهم نتيجة قراءة مقالات عباس حافظ ، فنظن أن مسرح سلامة حجازي كان يقوم على اللغة العامية وحدها ، أرى أنه من المفيد أن نذكر أن الشيخ كان يتأرجع بين استعمال الفصحى أحيانا والعامية أحيانا أخرى .

وبالنظر لأن اللغة العربية في مطلع القرن العشرين تعرضت لهجمات شرسة فقد خف حقنى ناصف مع الكثير من أنصارها لنجدتها وانبرى للدفاع عنها ضد الذين نابوا بضرورة استخدام الألفاظ والمصطلحات الأجنبية وعدم أضاعة الوقت وتبديد الجهد في استحداث الألفاظ ومصطلحات تقابلها باللغة العربية . ويرتكز دفاع حقنى ناصف عن اللغة العربية على أصالتها وراثتها وقدرتها المدهشة على استيعاب كل جديد . وألقى حقنى ناصف خطبة تدافع عن الفصحى نشرت جريدة الممتاز جانبا كبيرا منها بتاريخ ٢٢ و ٢٨ ديسمبر ١٩١٦ .

ورغم أن البحث الذي ألقاه حقنى ناصف هو في الأساس مبحث في فقه اللغة والروافد العديدة التي أثرت في لغة قريش فإن ديباجة البحث تلقى ضوءا على تشكك المتشككين في قدرة اللغة العربية ففى مطلع حديثه يقول حقنى ناصف عن التعريب : « أكثر القائلون تطبيق (سياسة الباب المفتوح) على اللغة العربية من ذكر جمود أمتنا واشتغالها عن الجسواهر بالأعراض ووقوفنا موقف المستضعفين أمام الأمم الغربية ، وتعوا علينا تخرجنا قبول الدخيل في لغتنا

ورمونا بالرجوع الى الوراء والنفور من كل جديد والوقوف عند حد ما أماته الزمان ومخالفة سنة اللغات الحية صاحبة الحركة الدائمة التي قدر أهلها أن ينتفعوا بكل ما خلقه الله الى آخر ما أتوا به من القضايا الخطابية بقصد التأثير في أفكار السامعين حتى تخيلوا أن الكلم الأعجمية واجبة الاستعمال في اللغة العربية حرصا على الزمن أن يضيع في انتقاء ألفاظ عربية تصد مكانها ، وأن قواعد الاقتصاد السياسي تقضى بصرفه في اختراع آلة حربية أو معمل صناعي أو مصرف مالي . ولقد كدت من شدة التأثير أسر عن الكلام خشية أن اضيع عليكم ساعة يمكنكم فيها اختراع بندقية حديد أو آلة علاج للسرطان . مسكينة الأمة المستضعفة : لا قدرى من أين تؤتى ولا تعرف لتأخرها علة فتذهب مع كل ذاهب وتمشى وراء كل خاطب : ظننا النيل سبب رخاوتنا فعدلنا عنه الى الآبار فما نشطنا . دخلنا الأزياء الواسعة منعتنا عن الحركة فاستبدلنا بها أزياء ضيقة لما عدونا . وحسبنا اقتعاد السيارات والدراجات يوصلنا الى المدنية فما تمدنا وما استفدنا . وزعمنا ملاهى التمثيل اقرب سبيل فأبعدتنا وعددنا الفنازج (البالغ) معارج لما عرجنا وغيرنا العمائم بالقلانس والدور بالقصور وظهور الصامعات ببطون العربات فما أخرجنا كل ذلك عما نحن فيه من الاستضعاف .

وتناول الناقد المسرحي فؤاد مشنوق لغة الروايات في أربعة مقالات نشرها في مجلة المسرح بتاريخ ٦ ، ٢٠ يونية و ١٨ و ٢٥ يولية ١٩٢٧ . يقول فؤاد مشنوق أنه من المؤسف أن يلتفت النقاد المسرحيون الى الأفكار التي تتضمنها المسرحيات في حين أنهم يكادوا أن يتجاهلوا مشكلة حيوية هي اللغة التي ينبغي أن تكتب بها هذه المسرحيات . ويعبر فؤاد مشنوق في شيء من السذاجة عن أثر التمثيل في لغة المشاهدين ، فيقول : « التمثيل مدرسة والألفاظ التي تجرى على لسان الممثل لها تأثير عظيم في لغة المشاهدين مثلما يكون للألفاظ المدرس تأثير كبير في تقويم لسان تلاميذه . » ويفرق هذا الناقد في مقالاته بين المسرح الراقى الذي يستخدم اللغة العربية الفصحى والمسرح الهزلى الذي يستخدم اللغة العامية ويصف فؤاد مشنوق خصائص اللغة العربية الفصحى التي تصلح لخشبة المسرح فيقول أنها يجب أن تظهر مكنون المعنى بلا تكلف وأن تخلو من أية مجازات أو كنايةات غير واضحة . فالمؤلف المسرحي الجيد : « يجب أن يكون في كتاباته ناصع الدباجة سهل التعبير واضح القصد غير محقد الألفاظ ليفهم جميع الناس والمشاهدين على اختلاف طبقاتهم كل ما تضمنته الرواية والألفاظ من معان وما ترمى اليه من غاية . » فان الممثل يمثل لجميع الطبقات . ويرى فؤاد مشنوق أنه نظرا لأن جمهور المسرح المصري العريض يتكون عادة من أفراد الطبقة الوسطى ومن عامة الناس : « فالسهل الممتنع خير أسلوب يختاره المؤلف لروايته مهما كانت غايته من هذه الرواية التمثيلية ومهما كانت الغرقة التي تمثلها

والشهود الذين يحضرونها » . ورغم أن هذا الناقد يدافع عن ضرورة استخدام اللغة العربية الفصحى فيما يسميه المسرح الراقى فإنه يبيح للمؤلف المسرحى أن يستخدم الألفاظ الجديدة المستحدثة كما هى فى لغتها الأصلية « الى أن يحل علماء اللغة هذه المشكلة ويضعوا أسماء لهذه المسميات تجرى على السنة الناس ولا يشكل عليهم المقصود منها عند سماعها » . والعذر فى الاحتفاظ بالألفاظ الأعجمية دون تغيير أن « قضية هذا النوع من الألفاظ لم تحل الى الآن بين علماء اللغة العربية ، ولا يزالوا فى أمرها مختلفين متفرقين شيئا واحزابا » . ففريق منهم يرى اختيار لفظ عربى لكل مستحدث مهما كان أجنبيا وغريبا وفريق آخر يرى تعريب اللفظ الأجنبى الى العربية وصقله صقلا عربيا جميلا . وهناك آخرون غير هؤلاء وهؤلاء يحبذون استعمال الاسم الأفرنجى على حاله دون تعريب أو تصريف . ولعل الراى الأخير هو الذى يوافق لغة التأليف فى الروايات » .

ويهاجم فؤاد مشنوق تدهور المسرح الهزلى فى أعقاب الحرب العالمية الاولى وكيف أنه أصبح خطرا لا يهدد اللغة وحدها بل يهدد الأخلاق أيضا . يقول مشنوق فى هذا الشأن : « ليس أدل على ما أصاب اللغة من القآخر والضعف أنها أصبحت مزيجا من اللاتينية والسكسونية والرومية . وكفى الملد من أضرار هذا المزيج أنه تغلب على لغة البلد الأصلية ولسان أهله لكثرة ما اعتادوه من سماع تلك الألفاظ الأعجمية وكثرة ترديد رواد تلك المسارح لأزجال هذه الفرق ومقاليعها » . ولعل فؤاد مشنوق يشير بذلك الى مسرح الفرائىكو آراب الذى نشره نجيب الريحاني فى الفترة التى تلت الحرب العالمية الاولى .

ونشرت جريدة « كركب الشرق » مقالا بعنوان « اللغة العامية والمسرح » بتاريخ ٦ يناير ١٩٢٨ يقول فيه كاتبه أن أحمد لطفى السيد تراجع عن دفاعه عن اللغة العامية واقتنع بفساد فكرته . ويستطرد كاتب المقال قائلا : « اللغة العامية تتفاوت بتفاوت الطبقات فتجدها مهلهلة حقيرة البناء فى أحط الطبقات بينما تجدها أقرب الى اللغة الفصحى فى الأوساط الراقية » . ويقول أيضا : « لا أظن أن اللغة العامية تصلح مطلقا للمسرح الا اذا أخرجنا التمثيل من الفنون الجميلة » . وفى نظره - وهو بادى الغلو والشطط - أن الدعوة لاقامة مسرح محلى أن هو الا دعوة الى السوقية : « واذا نحن سلمنا بنظرية انصار اللغة العامية أنكرنا أنفسنا وأنكرنا ثقافتنا ونزلنا الى الدماء نتحدث بلقنهم ونفكر بعقولهم ونرى الحياة بعيونهم » . وفى رأيه أن دعاة العامية هم فى الواقع دعاة المسرح المحلى الذى يعنى بمعالجة التآفة من الأمور ، فى حين أن المسرح العالمى الخالد يتجاوز هذا العرض التآفة ويقوص فى أعماق الفكر وشريف العاطفة ولب المشكلات الاجتماعية : « فان شكسبير لم يكتب لعصره ولم يكتب أبسن وصوفوكل وموليير

لزمّن خاص ولا بيئة خاصة • ولعل أقوى حجة يستند إليها كاتب « كوك، الشرق » في الهجوم على العامية هو أن العامية لا تخاطب كل الفئات التي يتكلم منها المجتمع الواحد • فضلا عن عجزها الواضح في مخاطبة نظارة المسرح في البلاد العربية الأخرى : « على أن للكتابة باللغة العامية صفة عجيبة • ذلك أنها لا تخاطب جميع الطبقات لاختلاف الجهات وتباين اللهجة العامية في المدينة الواحدة فضلا عن الريف والثغور • ثم هي لا يمكن أن تخاطب البلاد العربية الأخرى بخلاف اللغة الفصحى فإنها تعيش أبد الدهر إذا الفت بلغة مسامية التعبير » •

ونشرت مجلة الصباح عدة أحاديث ومقالات يناهض أصحابها استخدام العامية من بينها مقال بعنوان « الرواية المصرية بآية لغة تكون » ظهر في عددها الصادر في ١٤ يولية ١٩٢٩ بتوقيع م • ع • يقول م • ع • في بداية هذا المقال : « كان رأينا دائما أن الرواية المصرية يجب أن تكون باللغة العربية الفصحى وأن اللغة العامية لا تصلح مطلقا إلا للروايات الهزلية السخيفة » • ويظهر كاتب المقال شيئا من الاحتقار لعقلية عامة الناس من رواد المسارح ، فيقول : « وأحسب أننا لسنا في حاجة إلى تفهيم عامة الناس تلك المبادئ السامية التي لن يستطيعون فهمها » • ويرد م • ع • على دعاة العامية الذين يرون أنه من غير الطبيعي أن يخاطب خادم في إحدى المسرحيات المصرية سيده باللغة العربية الفصحى بقوله أنه إذا كان الأمر كذلك فلماذا نقبل في المسرحيات المعربة والمترجمة أن يتحدث خواجه يلبس قبة باللغة العربية الفصحى • ويعلق كاتب المقال على المناصرين لاستخدام العامية بقوله : « فلو طأوعنا هؤلاء الأنصار على عقولهم لسمعنا للخادم أن يخاطب سيده باللغة العامية ، ولن يكون في ذلك بأس • ولكن يجب أن يفهم أيضا أنه ليس هناك من بأس لو تكلم باللغة العربية الفصحى » •

ويهاجم توفيق عبد الله استخدام العامية في المسرح فيقول في مجلة « الصباح » بتاريخ ١٨ أغسطس ١٩٢٩ : « رأيي هو الميل إلى اللغة العربية الفصحى والتمسك بها في نهضتنا الأدبية والمسرحية » • كما أنه يرمى دعاة العامية بالجهل بالفصحى • ويستند توفيق عبد الله في دفاعه عن الفصحى إلى أن اللغة العامية متعددة اللهجات الأمر الذي لا يساعد على اشاعة التفاهم بين جميع الفئات والسموع ، فضلا عما في استخدام العامية من تكرار التاريخ ولادب العربي كله • ويختتم توفيق عبد الله حديثه بقوله : « أن الدعوة إلى اللغة العامية كالدعوة إلى تغيير الحروف العربية بالحروف الأفرنجية كما سنته تركيا أخيرا • ففي الدعوتين قضاء على تاريخ ولغة أمة ودينها وعوائدها وقوميتها » •

ويقول حبيب جاماتي في نفس العدد المشار إليه من مجلة « الصباح » :

« رأى الخاص بالاختصار هو أن تعرب أو تؤلف الروايات ذات الموضوع
الأجنبي وجميع الروايات التي هي من نوع الدرام سواء كانت تاريخية أم
عصرية باللغة العربية الفصحى مع الاعتبار بأن الجمهور يمج التعقيد في التعبير
فيجب إذن أن تكتب الروايات بأسلوب عربي سلس كلغة الجرائد مثلا أو أرقى
منها بقليل ١٠ أما اللغة العامية فأنها لا تصلح في نظري إلا في روايات الكوميدي
والغودفيل والريفيو ، وبالاختصار في نوع الروايات المضحكة المسلية خصوصا
إذا كانت هذه الروايات عصرية » . ويقول حبيب جاماتي في ختام رأيه : « على
كل حال فأننا من خصوم اللغة العامية إذا أريد كتابة الروايات الجدية أو الدرام
بها » . ولست من المتساهلين إلا إذا استعطت هذه العامية في الروايات الفكاهية
فقط التي أشرت إليها » .

ولعل أعنف هجوم على العامية ذلك الهجوم الذي شنّه محمد علي غريب
في « الأخبار » بتاريخ ١ ديسمبر ١٩٢٨ (ص ١) وهجوم آخر نشره كاتب لم
يشأ أن يذكر اسمه في مجلة « الصباح » بتاريخ ١ سبتمبر ١٩٢٩ . يقول محمد
علي غريب في مقاله المشار إليه بعنوان « لغة المسرح : العربية والعامية » أن
لغة المسرح ينبغي أن تكون لغة عربية صحيحة وخالية من أي تعقيد . ويتهم
غريب دعاة العامية بالسفّه والتخنث والسفّ . فضلا عن الجبن وانحطاط
المدارك ، كما يتهمهم بأنهم دعاة تبشير يسمعون إلى أضعاف لغة القرآن وبأنهم
أعداء للاستعمار الغربي الذين ينفذون دسائسه ومكائده . يقول غريب في هذا
الشان : « أن من الظلم أن ندعى أن أفكارنا الآن خلصت من أدران الدسائس
الأجنبية وأننا لا نسير حثيثا في طريق غير هامون ، وهذه المصاهد الأجنبية
والمنشآت التبشيرية تتعاضد ويتفاقم شرها ، وأنها لم توجد لخدمة العلم والثقافة
كما يدعون وإنما وجدت لتناهض الروح الديني ، ولتسبق الاستعمار بالدعاية
وبث الأفكار الماحقة » . ويختتم غريب مقاله بقوله : « أن الدعوة إلى العامية
دعوة إلى الجهالة والجمود » . وعبث بقرآن مجيد خلفه لنا أجدادنا العرب » .

ولا يختلف الخطاب الذي أرسله إلى مجلة « الصباح » كاتب لم يشأ أن
يفصح عن اسمه عما يذهب إليه محمد علي غريب من آراء ، ففي هذا المقال
نطالع ما يلي : « أن الدعوة إلى الكتابة باللغة العامية قديمة العهد وليست
حديثه والذين دعوا إلى العامية ليسوا من أبناء العربية بل هم جماعة المبشرين
والمستشرقين من المستعمرين الأوربيين » . فإن أبناء العربية لم تخطر لهم مثل
هذه الفكرة الجهنمية على بال قبل أن تتسم عقولهم بتلك الدعوة » . وهي دعوة
أجيرة « الغرض منها هو انتشار العامية لا لنشر العلم بل لقتل الفصحى ولتموت
لغة القرآن وهذا بيت القصيد » . ويتهم كاتب الخطاب أنطون يزبك بأنه « أكبر
عدو للقومية العربية المصرية لأنه يريد أن يعيت اللغة العربية وهي اللغة القومية

للأمة المصرية مضمونة بوجود الدين الاسلامى الذى يدين به اهل هذه البلاد ، • فضلا عن أنه يريد فى خطابه المنشور فى « الصباح » الحاجة المألوفة القائلة بأن جهل المشتغلين بالمرح بالفصحى هو الذى يغريهم باستخدام العامية • ويشيد كاتب الخطاب بمجهودات الشيخ سلامة حجازى - وهو نصف أمى - لرفع شأن اللغة العربية : « انكروه كيف حمل صغار الباعة فى مصر على حضور التمثيل باللغة الفصحى وحفظ اجزل الشعر العربى وأرقه والتفنى بما فيه من حماسة وفخر وعزة نفس ورجولة قامة ثم قارنوا بينه وبين اساتذة اليوم الذين يمثلون بالعامية والى اى حضيض نزلوا بالمتعلمين والمتعلمات وريبات الخدور بتلقيهم يوميا تلك المهازيل القذرة » • ويختتم الكاتب خطابه بقوله : « فالذين يؤلفون اليوم بالعامية اللهم ما خلا الروايات الهزلية يجنون على القومية المصرية أكبر جناية » • وان لمن الغرابة بمكان أن يشير الكاتب هنا الى القومية المصرية ، وكان أجدر به أن يتحدث عن القومية العربية •

ونشرت « الصباح » بتاريخ ١١ أغسطس ١٩٢٩ خطايا كتبه سورى مقيم بالاسكندرية هو محمد سعيد زعيم واتهم فيه زكى رستم بالسعى الى تفكيك العلاقة بين مصر وجيرانها العرب باضعاف لغة القرآن التى تربط بينهم جميعا • كما اتهمه بخدمة مصالح الغرب الذى يسعى للحيلولة دون تضامن الشعوب الشرقية حتى لا تتمكن من التحرر من سيطرته عليها • يقول محمد سعيد زعيم : « ليس لنا غير اللغة العربية ما يؤلف بين شعوب الشرق التواقة للمصرية والاستقلال ورفع كابوس الغرب السائر بقوميات الشرق الخاصة نحو هاوية الاضمحلال » •

وكتب حسنى رحى المحامى والمؤلف المسرحى فى مجلة « الصباح » بتاريخ ٢٥ أغسطس ١٩٢٩ يقول أن استخدام العامية يجب أن يقتصر على الفردفيل • أما المسرحيات الكلاسيك مثل مسرحيات شكسبير ومثل « الحاكم بأمر الله » و « ثارات العرب » و « طارق بن زياد » و « أوديب الملك » فيجب أن تكتب باللغة العربية الفصحى • ونظرا للعدد المحدود لجمهور هذا المسرح الأدبى الراقى فإن حسنى رحى يقترح أن تقوم الدولة بمد يد العون المادى والمساعدة الادبية لأصحاب الفرق التى سوف تتعرض للخسارة نتيجة عنايتها بهذا النوع من التمثيل •

كان الدكتور زكى مبارك مقيما فى باريس حين تفجر هذا الحوار الملتهب بين أنصار العامية والفصحى • فكتب من باريس مقالا نشرته له « الصباح » بتاريخ ٢٢ سبتمبر ١٩١٩ يعبر فيه عن شديد إعجابه بفخاع كل من توفيق عبد الله وحبيب جاماتى عن اللغة العربية الفصحى • ووصف زكى مبارك فى مقاله ترجمة

حبيب جاماتى الفصيحة لمسرحية (العرس) التى مثلها جورج ابيض بأنها ترجمة « تقتل انصار العامية حقداً وغيظاً » . ويهاجم زكى مبارك ابراهيم رمزى لدفاعه عن العامية ، فضلاً عن انه يرى أن المشتغلين بالمسرح الذين يحبذون استخدام العامية انما يفعلون ذلك لهدف تجارى محض يتلخص فى اغراء اكبر عدد من المشاهدين لارتياح المصارح . ويختتم زكى مبارك مقالته بقوله ان مصر لا تملك غير العربية وتفوذها الأدبى فى الدول العربية فاذا تحطمت هذه اللغة وزال نفوذها لم يبق لها شيء تستطيع أن تقدمه للامة العربية .

ويقول اسمون تويما فى مجلة « الصباح » بتاريخ ٢١ يولية ١٩٢٩ ان هناك نوعين من المسرح فى مصر النوع الشعبى وهو بالعامية والنوع الأدبى وهو بالفصحى . وفى رأيه « أن يستمر تمثيل النوع الشعبى باللغة العامية بما أنها اللغة الوحيدة التى يفهمها الشعب ومن الواجب ألا تحرم الشعب من التمثيل » . ولكن اسمون تويما يعتقد أن الفصحى – رغم أنها لا تعطى الانطباع بالواقعية – تفوق فى جمالها ودقة التصوير . وفى رأيه ايضاً : « ان من واجبنا ألا ننزل للشعب بل أن نضطره للصعود اليها » من واجبنا ان ننظر بعيداً فان اليوم الذى يتقرر فيه التعليم الاجبارى هو اليوم الذى يتلاشى فيه الفارق الموجود بين اللغتين » . وفى حديث آخر لاسمون تويما منشور فى مجلة « الصباح » بتاريخ ٢٨ يولية ١٩٢٩ نراه يدافع عن الفصحى بقوله : « أو لا يكون من المضحك ، أن تسمع اشخاص (عادة الكاميلىا) مثلاً يتكلمون العامية ؟ » وأنه « اذا ضاعت اللغة العربية فقد ضاعت القومية العربية » . ويرى تويما كذلك أن التأليف المسرحى فى مصر باللغة الفصحى من شأنه أن يحقق فوائد هادية بجانب الفوائد الأدبية لأن الفصحى هى التى تربط بين الشعوب العربية قاطبة .

آراء معتدلة لا تجد تعارضاً بين استخدام العامية والفصحى :

يتضح لنا من عرض آراء المخالين فى الدفاع عن العامية أن بعضهم اشتط فى غلوئه شططاً معيباً . فنجيب الريحانى وزكى رستم مثلاً ينكران ان اللغة التى يستعملها المصريون فى حياتهم الواقعية تمت بأية صلة باللغة العربية . والرأى عندنا ان العامية المصرى رغم تباين لهجاتها انما هى احدى اللجئات الدارجة المتفرعة من اللغة العربية الأم . ومهما كان بعض مفرداتها مستمد من أصول قديمة أو متأثرة بروافد أجنبية فان أوثق الصلات تربطها باللغة الفصحى . ومهما بلغت الفجوة بين العامية والفصحى فلا مناص من القول انه ليس للمصريين لغة غير العربية سواء كانت فصحى أو دارجة . وكذلك يتضح لنا ايضاً من عرض غلاة المشايخين للغة الفصحى ان بعضهم يضيق صدره بحرية أى انسان فى التعبير عن رأيه وحريته فى أن يخوض ما يشاء

من تجارب جديدة ، فيعصك بسوط الدين يلهب به ظهور المخترضين والمجندين .
فى حين أن مشكلة استخدام العامية أو الفصحى فى المسرح مشكلة حرفية
من ألفها الى يئتها ، وليس هناك ما يستوجب استعداد الدين وإقحامه فيها .
وبعد أن استقر غبار الملاحاة الثار ثبت لنا الآن من الممارسة المسرحية الفعلية
أن العامية استطاعت فى السر أن تصجل انتصارا ملحوظا . وعندما يؤس
المشتغلون بالمسرح المصرى من الوصول الى حل حاسم لمشكلة العامية
والفصحى أثروا تجاهلها جاعلين من العمل المسرحى نفسه المحك الأول
والأخير . ورغم أنى لا أوافق على تقديم مسرحيات شكسبير على الخصوص
بغير الفصحى فأنى أود أن أود على مزاعم بعض غلاة المتعصبين للفصحى : -

(أولا) :

أن المسرح المصرى منذ يعقوب صنوع حتى محمد عثمان جلال (أى حين كان
مصريا فى منبته وحين لم يكن قد تأثر بعد بغزو العربيات الشامية الواعدة)
كان فى الأغلب يستخدم اللغة العامية كوسيلة للتعبير . وفى نهاية القرن
التاسع عشر وبداية القرن العشرين استبدل المسرح المصرى العامية
بالفصحى تحت تأثير معربات الشوام ولكن بظهور الريحاني والكسار أصبحت
العامية لا تنافس الفصحى فحسب بل تهددها أيضا (رغم كثرة المعربات
والمترجمات بالفصحى على مسرح جورج أبيض ثم رمسيس وفاطمة رشدى) ،
الأمر الذى يدل على تأصل العامية فى المسرح المصرى وعلى أن استخدام
العامية لم يكن مؤامرة استعمارية حاكها البشرون والمستعمرون لطمس الدين
الاسلامى أو إضعافه ، بل أن الدعوة لاستعمال العامية كانت فى الأساس
مطلباً قومياً يرتبط بانشاء مسرح محلى ينادى ما وسعه الندى عن ذؤود
العربيات والمترجمات .

(ثانيا) :

لقد أثبتت المسلسلات التليفزيونية التى تقوم البلاد العربية المختلفة
بإخراجها فى الوقت الحاضر أن العامية المصرية استطاعت أن تحطم حواجز
المسافات داخل البلاد العربية وأن تخاطب العرب على اختلافهم ، الأمر الذى
يؤكد ديناميكيتها وقدرتها المذهلة على الانتشار .

(ثالثا) :

أن طغيان العامية على المسرح لا يهدد الفصحى بالانقراض . فالفصحى

رغم غربتها (وليس هنا مجال البحث في أسباب هذه الغربة) باقية بقاء الدين .

(رابعاً) :

من الخطأ أن نعتقد أن العامية بالضرورة لهجة منحلة . فهي تستطيع -- إذا عالجها فنان حساس أو شاعر من شعراء العامية -- أن تبلغ حدا عظيما في السمو والرقى . ويبدو أن المتعصبين للفصحى يعجزون عن إدراك هذه الحقيقة البسيطة رغم أن نعيم الندابات المصريات بقدرته الفائقة على استخدام العامية على نحو مؤثر للغاية يصم أذانهم كل يوم وكل ساعة ، ورغم أن بعضهم يدرك أن الأدب العالمى يزخر باستعمال اللغة المحلية الدارجة (مثل روايات توماس هاردى الأديب الانجليزى المعروف) . ولعل المتخصصين فى الأديب الشعبى المصرى أقدر منى على إبراز ما فى العامية المصرية من سمو وجمال .

وعلى كل حال إذا كان المثقفون المصريون فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين قد انقسموا بين غلاة المشايخين للعامية وغلاة الراضين لها . فقد ظهر بينهم فريق وسط يدمج الى الاستمساك بكل من العامية والفصحى على حد سواء . وبطبيعة الحال كان بعض هذا الفريق أشد اعتدالا من البعض الآخر . فجورج أبيض مثلا يعبر عن رأى أكثر اعتدالا من الرأى الذى يذهب اليه إبراهيم رمزي . يقول جورج أبيض فى مجلة « الصباح » بتاريخ ٢١ يولية ١٩٢٩ : « فى رأى أن الروايات المصرية القديمة أو العربية التاريخية يجب أن تكون مكتوبة باللغة العربية السلسة . أما الروايات المصرية الحديثة فمن واجب ومن الطبيعى أن تكون مكتوبة باللغة العامية لأنها لغة الحياة العادية التى يفهمها الشعب ويحس بها ويتكلمها » .

وفى نفس العدد المشار اليه من « الصباح » يقول إبراهيم المصرى ان اللغة الفصحى تصلح لبعض أنواع التأليف المسرحى دون الأخرى ، ومن ثم فإنه ينتصر للغة العامية إذا أراد الكاتب المسرحى أن يصور الواقع أو أن يكتب ذلك النوع من الكوميديات الأخلاقية الخفيفة التى تتناول بعض العادات الشائعة أو تحاول نقد الأعراض السطحية التى تبدو للناظر لأول وهلة فى مختلف الشخصيات الانسانية .

ويقول الكاتب إبراهيم رمزي فى مجلة « الصباح » بتاريخ ٢٥ أغسطس ١٩٢٩ ان الفصحى قميئة بأن تهدم التأليف الكوميدى من أساسه ، فلا سبيل

الى المهازل الا باللغة العامية . بل ان بعض انواع الدراما العصرية لا يمكن تمثيله بغير الدارجة . ويرى ابراهيم رمزي انه بانتشار التعليم يمكن للعامية السوقية ان تتحول الى نوع من العامية الراقية . فهو يقول في هذا الصدد : « اذا قلت الدارجة فلا أقصد السوقية . وانما أقصد لغة الكلام الدارج بين مختلف الطبقات الممثلة في الرواية . فان من هذه الطبقات طبقة المتعلمين واشباههم . لهؤلاء لغة خاصة تأتت اليهم من المطالعة ومن التأثير بالأساليب الأوروبية في التعبير . فهي تستعمل لغة كثيرة الألفاظ المستمدة من الكتابة ولا سيما ما كان منها وليد الفكر الأوروبي الذي يتناول المتعلم منذ يدخل المدرسة بطرقه وكتبه وأدبه وفنه وسياسته ومدنيته كلها . واستعمال لغة هذا الفريق المتزايد العدد والذي ستقلب الأمة اليه بعد تقرير التعليم على وجه التعميم والاجبار سيؤدي حتما الى رفع مستوى اللغة المسرحية من العامية السوقية الى نوع من العربية اقرب الى ما كان ينصح المرحوم قاسم أمين ان كان يقول بأسقاط الاعراب على نحو لغة تميم تهوينا للتعليم وتقريباً من الأوروبية وتوفيراً للوقت - ولو خرجنا عن أسلوب هذه الطبقة الى العامية او الى الفصحى لأساناً من كل جهة . » ويستطرد ابراهيم رمزي قائلاً ان هذه الفصحى الجديدة تصلح لتمثيل المسرحيات التاريخية ، فضلاً عن مترجمات الدراما . ويرى ابراهيم رمزي أن التأليف المسرحي في مصر ينبغي أن يكون مصرياً خالصاً ، فيركز المصريون جهودهم على رقى أمتهم وحدها بغض النظر عن الدول العربية المجاورة : « انى أتكلم عن التمثيل ورواياته باعتبار أنه وضع يجب أن يكون قومياً مصرياً بحتاً . ولذلك لا يهمنى أن لا يفهم مهازلنا وكوميدياتنا جيران تربطنا بهم أرومة اللغة وأصولها . على أنهم ان أبوا أن يكون لهم تمثيل مزالى خاص بهم وروايات اجتماعية عن مجتمعهم المحلى ولم يعملوا على خلق مسرح قومى لشعبهم فإن لهم فى رواياتنا التاريخية والأدبية ما يكفيهم . ولا يلحق بنا ونحن نتكلم عما يجب لمصر أن نشغل أنفسنا بالغير كثيراً ، فنحاول أن نضع روايات تكون بمثابة القاسم المشترك الأعظم . وحدى أنه يجب على المصريين اذا أرادوا أن يخف حملهم فى الدنيا وينشطوا للمستقبل أن يقولوا كما قال الارلنديون (سن فين) أى نحن وحدنا وينتبهوا لما تنبه له مصطفى كمال من ضرورة العمل الذاتى المبني على العقل والمنطق والوطنية المجردة من أى اعتبار جامعى غير جامعة المصرية وحدها . »

ورغم أن مشكلة لغة التمثيل بدأت تظهر مبكراً فى مطلع العقد الأول من القرن العشرين فقد ظلت تلح على الفكر المصرى حتى وقتنا الراهن . نشرت جريدة « مصر » فى ١٣ سبتمبر ١٩٢٠ مقالا بعنوان « كيف يجب أن تكون لغة المسرح جاء فيه انه ليس هناك جدال فى أن تكون لغة الروايات الأجنبية

الترجمة والمعريه لغة عربية صحيحة يراعى فيها اختيار الألفاظ وتماسك العبارات وقواعد النحو والصرف . ويذهب كاتب المقال الى ما ذهب اليه ابراهيم رمزي من أن لغة المسرح ينبغي أن تكون وسطا بين العامية والنصحى أى أن تكون نوعا من العامية الراقية تمهيدا لنشر اللغة العربية السليمة بين جمهور المسرح . يقول كاتب المقال انه يجب على المشتغلين بالتمثيل أن يلجأوا الى الحيلة في تصرفاتهم مع الجمهور « فلا يقنفوه بالروايات الجامدة المعقدة التى لا يسيفها ، ولا ينزلوا الى المستوى الذى يرغب فيه مسواده من اطلاق العامية ، بل يجب أن يكونوا وسطا بين هذا وذلك ، وأن يمرنوا أذنه على سماع العبارات العامية الراقية التى تتحدث بها الأوساط الخاصة فى مجالسها ، ثم يتدرجوا به حتى يصلوا الى ما يريدون فى نشر اللغة العربية عن طريق التمثيل ، واتخاذهم وسيلة لتهديب الألسنة وتقويمها . من هنا نشأ الفريق القائل بأن لغة المسرح المحلى يجب أن تكون على حقيقتها فلا تقال كلمات عربية على لسان خادم أو فلاح أو مزارع ، ولا يهوى الى العامية الافراد المثقفون بل يجب أن يتكلم كل واحد منهم اللغة التى اعتاد التحدث بها ، فالصعيدى مثلا له لهجته والشرقاوى كذلك والجندى والصانع والطالب المدرس والعالم الأزهرى . وبينك يمكن الجمع بين عرض الحقيقة من غير تزويق وتنميق على المسارح المصرية . والحقيقة لها دائما رهبتها وجلالها وبين تقديم ما يرضى الجمهور من الروايات التى يقبل عليها . والعمل على تثقيفه أيضا من ناحية ثالثة . » ويعطينا ناقد « مصر » الفنى نماذج لمسرحيات كتبت على هذا النحو مثل الذبائح والعواصف لأنطون يزيك والفريسة لابراهيم المصرى والدكتور سليمان نجيب . وفى رأيه أن جميع هذه المسرحيات « أدلة كافية على أن الجمهور المصرى يرغب فى أن يرى الحقيقة تمثل على مسرحه من غير حاجة الى تزويق أو تنميق ، ومن غير أن يلجأ الكاتب الى وسائل التخيير والتبديل . وما كان يعجز مؤلفو هذه المسرحيات وغيرهم أن يضعوا رواياتهم باللغة الفصحى ولكنهم أرادوا أن يؤدوا الواجبين : واجب تهذيب اللسان وارضاء الجمهور ، ولم يرتفعوا الى حيث لا يفهمهم الشعب . ولم يهبطوا الى حيث لا يتفق مع كرامتهم بل كانوا بين هذا وذاك وكانت رواياتهم أمثلة عليا للتأليف المسرحى . »

وعسى أن يكون قد أصبح واضحا لنا أن دعاة استخدام العامية أو الفصحى كان لهم - عن وعى أو غير وعى - موقف سياسى . ويتلخص الموقف السياسى لدعاة العامية فى الولاء لمصر قبل كل شئ وفوق كل شئ فى حين أن دعاة الفصحى كان ولاؤهم كل الولاء للعروبة . والرأى عندى أنه من الخطأ أن ننظر الى موضوع العامية والفصحى من منظور سياسى . فالأدب الحق

ليس مستعدا على الإطلاق أن يضحى بالفن في سبيل السياسة . والأديب الحق لا يسمح لولائه السياسي أن يتدخل في نظراته الجمالية للأشياء ، فيفسدها . وإذا وضعنا السياسة جانبا وتكلمنا على الصعيد الفني المحض ، فاني زعيم بأن العمل الفني وحده هو الذي ينبغي أن يحدد طبيعة اللغة المستخدمة فيه . وعندى أن الممارسة الفعلية هي المحك الأول والآخر في اختيار العامية أو الفصحى أو اللغة الوسطى وأن التنظير أو الأفكار المسبقة لا يجدي في هذه المسألة . ويبدو أن هذا ما استقر مؤخرا في أذهان المصريين . ولهذا نراهم الآن يتجنبون إثارة هذا الموضوع على نحو عاصف كما كانوا يفعلون في الماضي ويتركون الأمر كله للممارسة وحدها . وبناء عليه فلست أعترض على تعريب بشارة واكيم لكوميديا « ترويض الشرسة » باللغة العامية رغم أنني أرى أن الفصحى هي أنسب لغة نترجم إليها أعمال شكسبير المسرحية . فموضوع « ترويض الشرسة » يدور حول المرأة « الشلق » السليطة اللسان التي تقل أدبها على كل من يحيط بها أبا كان أو أخا أو خاطبا ، والتي تحتاج إلى زوج يعرف كيف « يشكمها » . وهو موضوع مألوف للغاية وأشد ما يكون التصاقا بالحياة المعاشية ليس في مصر وحدها ولكن في جميع بلاد العالم ، الأمر الذي قد يجعل تقديم هذه الكوميديا بالذات باللغة العامية أفضل من تقديمها بالفصحى .

المسرح والشعر :

كانت المسرحيات المؤلفة شعرا في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين نادرة ومقتاترة . أما المسرحيات الشكسبيرية المعربة شعرا فقد كانت شبه معدومة ، باستثناء ترجمة محمد عفت الشعرية لمسرحية مكبث التي ظهرت عام ١٩١١ . ورغم أن المسرح المصري لم يقدم هذه الترجمة على خشبته فلا مناص من الإشادة بها . فهي تدل على موهبة صاحبها الأكيدة وتمكنه الكبير من كلا اللغتين العربية والانجليزية . وبعد أن توفرت على دراسة هذه الترجمة استطع أن أقدر أن المثالب التي تشوبها شيء يكاد لا يذكر بجانب ما تتحلى به من محاسن . فقد استطاع محمد عفت أن ينقل هذه التراجيديات الشكسبيرية في قالب رصين من الشعر العربي المقفى والموزون . وبذلك يكون المترجم قد فرض على نفسه قيودا كان النص الأصلي يسمح له بالتخفيف منها . فشكسبير كما نعلم - يستخدم الشعر المرسل في أجزاء كثيرة في مسرحياته نظرا لما يوفره مثل هذا الشعر للكاتب المسرحي من حرية الحركة . ومن ثم فقد كان بوسع محمد عفت أن يفعل نفس الشيء . ولكن الشعر المرسل لم يكن معروفا آنذاك . ولهذا اختار المعرب لنفسه طريقا أكثر وعورة من الطريق

الذى اتبعه شكسبير فى انشائه المسرحى فاحتفظ فى تعريبه ببذور الخليل بن أحمد كما احتفظ لكل قصيدة فى المسرحية بوحدة القافية • يكفينا هذا العنت لنغفر أى خطأ قد يكون المترجم قد وقع فيه مثل سوء فهم النص أحيانا أو سوء التعبير عن المعنى المقصود أحيانا أخرى أو اغفال بعض الأبيات الواردة فى النص الانجليزى أحيانا ثالثة • ويؤسفنى أن أقول أن المسرح المصرى لم يستطع أن يستوعب هذه الترجمة نظرا لعلو شأنها ورفقيها • كما يؤسفنى أن محمد عفت لم يترك لنا سوى ترجمتين هما هذه الترجمة الشعرية المكث وترجمة أخرى للعاصفة بعنوان « زويدة البحر » • وليس من شك أن انصرافه عن الترجمة والتعريب لأعمال شكسبير المسرحية خسارة لا يمكن تعويضها •

ومسرحية « احسان » التى نظمها أحمد زكى أبو شادى من المسرحيات الشعرية النادرة • يقول عنها محمد لطفى جمعة فى مجلة الصبيان بتاريخ ١٦ يولية ١٩٢٧ (ص ٢ ، ٣) : « وقد قرأت قصة (احسان) مرارا وتكرارا وتذوقت أبياتها المنظومة ووقفت بقوافيها التى كانت تجيب نداء الشاعر فى طاعة وخفر كأنها الحور العين تحيط بالمصلى الورع قبيل السحر ، وأطربتنى موسيقى تلك القصيدة ، فعددتها فتحا جديدا فى فنون الأدب العربى المصرى ، وجوابا يجاب به كل من ادعى أن الشعر العربى كجميع أنواع الشعر السامى قاصر عن القصة والرواية • ولو أن الشعراء المصريين - ولا سيما شوقي وحافظ - أخذوا بأهداف نظم القصص الغنائية منذ بدء نهضتنا الأدبية ، إذن لبلغت تلك الصنعة الفنية المكانة التى تستحقها وتشرفنا فى نظر الغربيين • نعم الشاعر الذى يخرج بالشعر العربى من الدرب المطروقة الى الجادة الرحبة الفسيحة ليظهر أن الشعر واللغة غير قاصرين عن التحليق فى أفق الفنون العليا • »

كيف مترجم شكسبير :

ليس أدل على اهتمام المصريين البالغ بأدب شكسبير المسرحى من أنهم اختلفوا فيما بينهم منذ مطلع القرن العشرين على أحسن أسلوب لترجمته • فمنهم من تحمس لأسلوب أحمد زكى أبو شادى فى ترجمة « العاصفة » مثل اسماعيل مظهر وأحمد الشايب ومحمد عبد الغنى حسن • وهو أسلوب ينهض على محافظة المترجم ما وسعته المحافظة على لغة المؤلف بما تشتمل عليه من صور واستعارات وتراكيب اجنبية قد تبدو غريبة على القارئ العربى دون أن يبدل أو يغير فيها • وإذا خضعت عبارة المؤلف تولى المترجم شرحها • وبطبيعة الحال أن مثل هذه الترجمة أقرب الى القراءة منها الى

خشبة المسرح • وبطبيعة الحال كذلك عارض البعض - ولهم في ذلك حق - اتباع هذه الطريقة في الترجمة على أساس أن ترجمة المعنى أهم من ترجمة اللفظ ، وأن استخدام المترجم للأساليب والقراكيب العربية الأصلية من شأنه أن يقرب العمل الفني من أذهان قراء العربية وأنواقهم • ومن أهم ما كتب في هذا الشأن ذلك المقال الذي نشره إبراهيم عبد القادر المازني بعنوان « ترجمة شكسبير » في جريدة السياسة بتاريخ ١٣ أغسطس ١٩٢٨ (ص ٣) • وفيه يتناول المازني بالنقد والتحليل ترجمة محمد حمدي لمسرحية « يوليوس قيصر » ، ثم هناك مقال آخر للمازني لا يقل أهمية منشور في جريدة « الأخبار » بتاريخ ١٤ أبريل ١٩٢٢. (ص ١ ، ٢) ويدور حول ترجمة خليل مطران لمسرحية « تاجر البندقية » • يبدأ المازني مقاله الثاني بقوله أن أعظم شعراء العالم طرا مدين ابن سبويه • والطبيعة تأتي إلا أن تجعل أعظم الشعراء أكبرهم ديناً • وهي لا تسمح بالعظمة للفرد إلا مستخلصة من قوى الجماعة ، لا يستثنى من ذلك شكسبير نفسه • يقول المازني في هذا الشأن : « وماذا كان يستطيع شكسبير وجرين وجونسون وشابيمان وبكر وهيود وبلتون وبيل وفورد وماسنجر وبومنت وفلتشر ؟ بل ماذا كان يصنع لو لم يكن المسرح في ظهوره مستولياً على هوى الجمهور ؟ بل لو لم تكن قد تكدمت قبله تلك الروايات التي لا يعرف أحد تاريخها ولا حفظ الزمان اسماء واضميتها أو مؤلفيها أو منقحيها والتي ظلت زمناً وهي ملك خالص للمسرح يأخذ منها كل شاعر ويحور فيها كما شاء قديمه واستوجب زمنه ؟ » • وينتقل المازني إلى نقطة أخرى مفادها الشعر نشأ نشأة جماعية ثم أصبح مع المدنية والتطور تعبيراً فردياً عن العواطف والخواطر : ورغم هذا فإن تمحيص الأمور قمين بكشف ما يقبع وراء هذه الفردية الظاهرة من مؤثرات اجتماعية خفية •

ويعيب المازني على ترجمة مطران لـ « تاجر البندقية » اخفاؤها في الاقتراب من لغة شكسبير الشعرية واكتفاء صاحبها بترجمتها نثرًا • ويرى المازني أنه من الضروري أن تكون هناك ترجمتان احدهما نثرية تتوفر فيها الدقة والأمانة والأخرى شعرية تقترب من روح شكسبير الشعرية • يقول المازني :

« ولكن هنا مسألة معضلة يجبر بكل ذي رأى أن يفكر في حلها خدمة للغة العربية نفسها • وذلك أن روايات شكسبير كلها شعر وليس فيها من النثر إلا صفحات معدودات يجريها على السنة بعض أشخاص من حين إلى حين لغرض مفهوم وعلّة واضحة • ولكن الأستاذ أسبغ على رواية تاجر البندقية حلة من النثر كسبتها من فاتحتها إلى ختامها ما عدا بضعة عشر بيتاً ، وحل

بهذه الطريقة مشكلة نراها نحن أعوص وأشد تعقيدا من أن تحل على هذا الوجه .

« ونحن ممن يقولون بأنه يجب أن يكون — الى جانب الترجمة الشعرية — ترجمة نثرية حرفية . ونقول الى جانب الترجمة الشعرية لأن النثر وان كان ادعى الى الدقة في النقل وأعون على الاحتفاظ بما في الأصل يجرد الرواية من ميزة الشعر . وليست هذه بالضئيلة التي لا يقام لها وزن . ولو كان مستوى أن نسوق الكلام نثرا أو شعرا لما نشأت الحاجة الى الشعر ، بل لكان الشعر قيذا اختياريا لا معنى له ولا عزية فيه . ولكن الواقع أن الشعر فن قائم بذاته لم يخترعه الانسان ولكن سبق اليه وتدفقت عواطفه — وهي الأصل في كل شعر — على أوزانه ، ونشأ مع الجنس الانساني منذ صار الانسان حيوانا اجتماعيا . فنقل الشعر من لغة الى لغة نثرا لا ينفي وجوب ترجمته شعرا . ولكن كيف يكون ذلك في لغتنا العربية ؟ هذا هو محل الاشكال لأن البحور تحقار لشعر شكسبير وغيره من الروائيين ؟ انهم يستخدمون في لغات الغرب الشعر المرسل . وهو بحر سلس التدفق لا يكاد القارئ يحس مقاطعه ؟ فضلا عن اطلاقه من قيد القافية . ويصور الشعر العربي أصلاح ما تكون للشعر الغنائي بأوسع معاني هذه العبارة . ونعني بالشعر الغنائي ما يطلقون عليه في الغرب لفظة (ليريك) . وهو لا يصلح لحوار الروايات التمثيلية لفرط غلبة الموسيقى عليه . والحوار التمثيلي أحوج ما يكون الى بحر لين لا يظهر فيه التوقيف الموسيقي كما يظهر في سواه . أضف الى ذلك أن البيت من الشعر في القصيدة وحدة تامة في ذاتها قائمة بنفسها من حيث التاليف اللفظي وتعلق الكلام ببعضه ببعض على معاني النحو وليس يربطه بما قبله وبعده من الأبيات الا المعنى . وليس كذلك البيت أو (السطر) في الشعر الغربي . فهو هناك ليس بوحدة ولا يجب فيه أن يكون مشتملا على جملة أو جمل تامة من حيث التاليف اللفظي . وكثيرا ما تستوعب الجملة الواحدة عدة أبيات (أسطر) متلاحقة . وامكان مثل هذا في الشعر العربي عسير الى الآن . وواضح في موجز ما بينا أن ترجمة شكسبير وأمثاله شعرا تستوجب اختراع بحر جديد شبيه بالوزن (الأبيض) كما يسمونه وتستدعي أن لا يكون البيت أو السطر وحدة كما هو الحال الى الآن ، ولم نشر الى القافية لأن قيدها مما يسهل صدعه والتحرر منه . »

ويناقش المازني في « السياسة » بتاريخ ١٢ أغسطس ١٩٢٨ ترجمة محمد حمدي ناظر مدرسة التجارة العليا وأستاذ الترجمة بمدرسة المعلمين العليا سابقا لمسرحية « يوليوس قيصر » ورغم اعتراف المازني الصريح باتقان محمد حمدي

للغتين الانجليزية والعربية فانه يعيب على الترجمة بوجه عام ، ايا كانت هذه الترجمة ، عجزها عن نقل روح المؤلف • وهو عيب يرجع الى الترجمة ولا يرجع الى القارئ بها • ومن ثم فان قراءة العمل الفني في اصله متعة لا تستطيع الترجمة مهما بلغ اتقانها ان تحققها • يقول المازني في هذا الشأن : « انى اقرأ شكسبير كما كتب لـ أو أخطئ » تبيّن من مزاياه وخصائصه التي رفعت هذا المكان وأفردت فيه • أما للعربية فليس فيها الا القصة والحبكة وأسلوب التناول لموضوعه • • أما شكسبير الشاعر فليس هنا ولا اثر له •

ويسمى المازني الى التبديل على أن الكفاءة وحدها لا تكفى لترجمة العمل الفني فيقول عن ترجمة محمد حمدي لـ « يوليوس قيصر » : « ومن الأسباب التي تردنا الى الأصل وتصرفنا عن الترجمة أن الترجمة ليست بأسلوب الأديب الفنان بل بأسلوب المحصل الذي ليست الكتابة عنه • وهذا تفريق دقيق » • ويعيب المازني على هذه الترجمة خلوها من عناصر الجمال ، فضلاً عن استخدام المترجم بعض الألفاظ في غير موضعها : « يوليوس قيصر في العربية يذللها الفن وتعوزها (الحرية) في التعبير — وهذه هي قدرة الكاتب الفنان • وهي (حرية لا سبيل اليها الا من الإدراك الصحيح والنزق السليم أو بعبارة أصح ، وإن كانت أعم وأعمق ، الا مع السليقة المؤازرة والفطرة الملهمة ، والا انقلب آفة وفسادا » •

ويشير المازني الى بعض الشوائب التي تشوب ترجمة محمد حمدي ، ولكنه في الواقع لا يعلق على هذه العيوب أهمية تذكر • ولا شك أن أخطر نقد يوجه المازني الى الترجمة أنها أحييت الحرف وأماتت الروح ، فهو يقول : « لسنا نورد هذه الملاحظات على أنها نقد لخطأ في الترجمة فانها على العموم وبالأجمال صحيحة • ولكننا نسوقها للدلالة عن أن الاستاذ المترجم فاقته روح الرواية • • وأمثال ذلك كثير ولا داعي للاستقصاء فيه • وقد يعد هذا تشديدا منا • ولكننا أسلفنا أن هذا التشدد هو مذهبنا في الترجمة • وقد نتجاوز عن الكلمة فنرى أن غيرها كان أولى بمكانها أو أصدق في الأداء واكتشف عن المراد ، نفتقر العدول عن استعارة في الأصل الى استعارة غيرها مادام المؤدى واحد والمعنى لا يختلف ولكننا لا نستطيع ان نفتقر أن يخطئ المترجم روح الكاتب ، فان هذا خليف أن يغير وجه المسألة كلها » •

وقد عبر اسماعيل مظهر وأحمد الشسايب عن آرائهما في كيفية ترجمة شكسبير وذلك في معرض حديثهما عن ترجمة الدكتور أحمد زكي أبو شادي لمسرحية « العاصفة » • وسوف يتضح لنا من هذا العرض أن مفهوم كل منهما

عن الترجمة يختلف عن مفهوم الآخر . نشر اسماعيل مظهر مقالا بعنوان : « العاصفة : كيف تترجم شكسبير » في جريدة المقطم بتاريخ ٢٢ نوفمبر ١٩٢٩ (ص ١) - اعادت مجلة المقتطف نشره بتاريخ ١ ديسمبر ١٩٢٩ . يقول اسماعيل مظهر : « ان ترجمة شكسبير الى اللغة العربية مجازفة أقدم عليها البعض من الكتاب فأوسعوا في شكسبير مسحا حتى كتبوا في خيالهم روايات نسبوها الى شكسبير وأظهروا على المسارح شخصيات بينها وبين شخصيات شكسبير من البعد بقدر ما بين الأرض السفلى والسماء العليا » . ويتناول اسماعيل مظهر الطرق المختلفة لترجمة شكسبير فيقول : « وقد اختلف الأدباء وان شئت قل المتأدبين أو طالبى الأدب على الطريقة التى يجب أن يترجم بها شكسبير فقال البعض بضرورة التصرف فى المعنى مع التصرف فى اللفظ . ويتبع هذا بالضرورة التصرف فى الأمثال المضروبة و التعبيرات التى لم يضعها شكسبير فى مواضعها تلك الا عن ضرورة اما معنوية واما لغوية . وقال البعض بضرورة النقل الأمين للمعانى التى رعى اليها شكسبير مع التصرف فى الألفاظ . وقال أبو شادى بضرورة النقل الأمين مع المحافظة بقدر المستطاع على الألفاظ بما يقابلها فى العربية » .

ويرى اسماعيل مظهر أن كلتا الطريقتين فى الترجمة خطأ : « ولا ضرورة لأن ندين وجه الخطأ فى الطريقتين الأوليين . فقد جرى بعض المترجمين على انتحال أمثال عربية فقالوا مثلا (لا ناقة لى فيها ولا جمل) و (الصيف ضيعت اللبن) و (لايى فى الصيف تامر) والى غير ذلك . مع أن شكسبير وغيره من الكتاب مثل جوته ودانتى وملتون لم يعرفوا الناقة ولا الجمل ولا كيف تضع فى الصيف اللبن ولا ما هو اللين ولا التامر لأن هذه الأمثال منخوطة من تجارب محلية اقتصت بها طبيعة البلاد التى قيلت فيها ، فكيف تعبر بالله عليك عما قام فى رأس شكسبير ، وظنوا مع هذا أن شكسبير لن ينقل الى العربية الا اذا استعملوا الأمثال العربية المضروبة منذ عشرين قرنا من الزمان . وكانت لها مناسبات قل أن وقعت أمثالها لشكسبير ، وحالات قل أن قامت فى انجلترا مثلا . ومع هذا يقولون أنهم نقلوا شكسبير للغة العربية ، وهم فى الواقع لم ينقلوا الا صورة من الأدب العربى كما تقوم فى أذهانهم مسوقة من وقائع منتحلة من روايات شكسبير » .

ويمتدح اسماعيل مظهر طريقة أحمد زكى أبو شادى فى ترجمة « العاصفة » لأمانتها ، ويرى فيها أمثال الطرق لأنها تعتمد على غوص المترجم فى باطن الحقيقة دون الاكتفاء بنقل الظاهر أو العرض . فضلا عن أن التوفيق حالف أحمد زكى أبو شادى لأنه لم ينظر الى أدب شكسبير على أنه أجزاء متفرقة ولكن باعتباره وحدة لا تتجزأ . يقول اسماعيل مظهر فى ثنائه على ترجمة أبى شادى للعاصفة:

« لقد قام الأستاذ أبو شادي بالكبر خدمة للآداب العربية بأن أظهر شكسبير ، كما هو بمعانيه وتعبيراته ، وهي تعبيرات قد نراها لأول مرة غير متسقة مع السياق والسليقة العربية اللقحة - ولكنها على أية حال تعبيرات شكسبير في العربية كما هي في الانجليزية » وهكذا يجب أن ينقل شكسبير » .

والرأى عندي أن هذا الأسلوب في الترجمة محفوف بالمخاطر لأنه كثيرا ما يضحى بالروح وأحيانا المعنى في سبيل أمانة النقل اللفظي . وأحب في هذا المقام أن أشيد بترجمة محمد عفت لمسرحية مكبث شعرا . فقد استطاع محمد عفت في كثير من المواضع أن يستوعب معاني شكسبير ويتمثل روحه ثم يفرزها في قالب عربي مشرق ناصع رصين نون أن يتقيد بالفاظ الأصل الانجليزي تقيدا مخلا ومعيا بحرية الحركة والانطلاق .

ونشرت مجلة « المقتطف » بتاريخ ١ ديسمبر ١٩٢٩ (ص ٥٧١ - ٥٧٥) رأى أحمد الشايب في ترجمة الدكتور أحمد زكي أبو شادي لمسرحية « العاصفة » ورغم الثناء العاطر الذي يكرمه أحمد الشايب لأسلوب أبي شادي في الترجمة فإن ثناءه يحمل في طياته إيماءات بالنقد والتقريع الصامتين . فالشايب يعلى من شأن هذه الترجمة ليس باعتبارها عملا أدبيا يحتذى ولكن باعتبارها نموذجا لما ينبغي أن تكون عليه الترجمة المدرسية . يقول الشايب : « يظهر لي أن المترجم تحرى صالح الطلبة كثيرا حتى جعل الترجمة صورة مطابقة للأصل الانجليزي من حيث المفردات والأساليب إلى درجة أوشكت أن تصير بها ترجمة حرفية لهذه الرواية ومن يقرأها فكأنه يقرأ الأصل الذي كتبه شكسبير نفسه » نعم ! إن هذا يفيد جدا أولئك الطلبة في حجرة الدراسة لأنهم مضطرون إلى تفهم المفردات والأساليب والوقوف على مراميها في لغة المؤلف . وهم لا شك يظفرون بذلك كله في ترجمة الدكتور حتى إذا أرادوا أو أراد غيرهم الانتفاع بتلك الترجمة في نقل روح شكسبير إلى تعابيره الخاصة استطاع أن يخلص مما يسقط فيه عجز المترجمين الذين يعثون بالمعاني العربية ويشوهونها في خلال ما يصطنعون من الألفاظ والأساليب شعوزة ومدارة للجهالة وخيانة في النقل . نقول أن هذه الأمانة في الترجمة وتتبع أسلوب المؤلف أفاد الطلبة فائدة حقة ومكنهم من تلك القنطرة التي تصل بهم من لغة شكسبير إلى اللغة العربية القويمة . ولذلك اضطر المترجم أن يستعين على أفهام الطلبة المعاني واضحة قوية بتلك الهوامش التي علقها عليها في ذيل كل صحيفة حتى يستطيع القارئ تبين المعاني الجزئية والكلية بدون معلم أو مرشد . وهذه خدمة سيعرفها الجمهور للمقتطف وأبي شادي . . . ومعالجة أخرى ظفر بها الدكتور وهي اختياره كثيرا من الألفاظ العربية الدقيقة التي تلائم نظيراتها الانجليزية دون حاجة إلى جعل بدلا من تلك المفردات أو اضطرار إلى الدوران حول المعنى الأصلي . وهذه لاشك تحتاج إلى بحث

واستقصاء وذوق دقيق . . وميزة ثالثة وفق إليها . وهى مسألة الصور الملحقه بالترجمة لشرح مناظر الرواية . لا أظن أحدا من مترجمي الروايات المدرسية قد سبق المقتطف ومترجمه الى هذه العناية البالغة غاية الاتقان . والناس جميعا يعرفون ما لهذه الصور من القيمة فى نقل روح الرواية وعلاساتها الى عقول القراء . »

ويختتم الشايب مقاله بالحديث عن نوعين من الترجمة أحدهما يعنى باللفظ والآخر يعنى بالمعنى . وفى رأيه أن أبو شادى وفق فى أن يجمع بينهما : « وبعد أن يفق القراء سيسألون أيهما أجدى وأقوم الترجمة الحرفية أم الترجمة المعنوية . ربما لا يفرق بعضهم بين مناسبات كل نوع ومواضعه . غير أنى أرى أن الترجمة التى تشارف الأصل وتقترب اليه إلزم فى أدوار التعليم مادما نقصد بها الإلمام بالمفردات ومعانيها والأساليب ومضامينها والتدريج بالطالب من ذلك الى نقل روح المؤلف وشعوره أثناء ما كتب أو شعر . ولاشك بعد هذا أن الترجمة المعنوية التى ترمى توا الى نقل الرواية من لغتها الى لغة أخرى خير سبيل الى الافادة وامتزاج الآداب وتناجها حتى استطاع المترجم الى هذا النقل الصادق القوى الدقيق . » ولسنا كذلك فى شك من أن صاحبنا الدكتور قد وفق بين الخطتين فدلنا على جهد ونبوع عظيمين .

ونشر محمد عبد الغنى حسن الطالب آنذاك بدار العلوم مقالا عن ترجمة العاصفة فى جريدة الأهرام بتاريخ ٨ أكتوبر ١٩٢٩ جاء فيه : « من نقائص المكتبة العربية أنها لا تضم مترجما دقيقا لمكتاب من كتب شكسبير ، ولكن ترجمة أبوشادى لمسرحية العاصفة بادت لسد بعض هذا النقص . ويمتدح محمد عبد الغنى حسن الترجمة فيقول أنها تجمع بين الدقة والأمانة والجمال : « أما دقته فتظهر فى تعبيراته التى كان مقيدا فيها بالأصل فالبسها ثوبا من الجمال لم يخرجها عن ثوبها الذى كانت فيه كقول بروسبيرو ليراندا (كانت أمك قطعة من الفضيلة وعلق عليها فى الهامش بقوله (يريد مثلا للفضيلة) . ومعنى هذا أن ناقدنا الشاب يحبذ أن تنقيد الترجمة بنفس الألفاظ الواردة فى النص المترجم . واعتقد — كما سبق أن قلت — أن مثل هذا الأسلوب فى الترجمة محفوف بالمخاطر .

القسم
الثاني

الفصل الأول

مسرحيات قراجيدية

١ - روميو وجوليت

تدل شواهد الأمور أن أكثر مسرحيات شكسبير المأساوية ذبوعا بين النظارة المصريين في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين هي « روميو وجوليت » أو « شهداء الغرام » و « هملت » و « عطيل » (التي كانت تعرف بأوتللو تارة و « عطا الله » و « القائد المغربي » تارة أخرى و « حيل الرجال » تارة ثالثة) . ومن الثابت أنه بحلول عام ١٩٠٠ كان هناك على الأقل تعريبان لمسرحية « روميو وجوليت » . وهما التعريبان اللذان قام بهما نجيب حداد ونقولا رزق الله . ونستدل من الخبر الذي نشرته جريدة الاهرام بتاريخ ٢٥ مارس ١٩١٢ (ص ٣) أن نقولا رزق الله صاحب مجلة الروايات الجديدة أعاد طبع تعريبه لهذه المسرحية بعد تنقيحه . ويذكر الخبر أن العرب صاغ المسرحية في قالب شاعري سهل وبليغ كما أن نثرها يجمع بين الانسجام والتشويق . وتمتدح جريدة الاهرام في هذه الطبعة التزامها بالنص الانجليزي وقربها منه أكثر من أي تعريب سابق . وتقول الاهرام في هذا الصدد : « ولقد مثلت الأجواق العربية فيما مضى روايات باسم هذه الرواية إلا أن ما مثله ليس فيه من رواية روميو وجوليت الحقيقية إلا الاسم لأنه مختلف عن أصلها كل الاختلاف فعسى أن يقبل الممثلون والقراء بعد الآن على هذه الرواية البديعة ، ففيها أفكار شكسبير ماثلة دون حجاب وأقواله مسبوكة في قالب من لغة الأعراب » . وهي تطلب من مجلة الروايات الجديدة بمصر ومن المكاتب الشهيرة وثمان النسخة ٤ قروش مصرية . ولكن الدارس لا يمكنه قبول هذا الحكم على عواهنه ، وخاصة لأن العرب الذي قمقمه جريدة الاهرام كان يعمل بها . وحتى يمكن الوصول إلى رأي سديد في هذا الشأن ، لابد من مقارنة تعريب نقولا رزق الله بما سبقه من تعريب للمسرحية وبخاصة تعريب نجيب حداد الذي اعتمد عليه معظم الأجواق المصرية ، وفي مقدمتها جوق سلامة حجازي .

والرأى عندى أن الشيخ سلامة حجازى ترك آثارا سلبية وإيجابية بالغه فى المسرح المصرى ، واته أسماء اليه بقدر ما أسدى اليه من خدمات ، نبدا بآثاره السلبية فنقول أن سلامة حجازى بتوصية من مدير الجوق العربى اسكندر فرح لم يجد أية غضاضة فى اجراء تغييرات جميمة - بزعم أنها تحسينات - فى النص العرب سعيا وراء اجتذاب جمهور المسرح بشتى الطرق فحشاه بالأغاني والألحان التى يطرب لسماعها هذا الجمهور . وبالنظر الى عبقرية الشيخ سلامة فى الغناء فانه مسئول أكثر من أى شخص آخر عن التحريف الذى أصاب «شهداء الغرام» وساعد على نجاح هذا التحريف أن الممثلة ميليا ديان كانت تلعب أمامه دور جوليت . وبذلك أرسى الشيخ سلامة تقاليد غير صحيحة ظلت تلازم المسرح برمتها عبر فترة غير قصيرة من الزمن . وهى تقاليد اختلفت عنها مفهوم المأساة بالمعنى الأرسططاليسى الذى يبرز المأساة كإداة لتطهير نفوس النظارة عن طريق بث الشفقة والخوف فى قلوبهم . . الخوف أن يصيبهم ما أصاب البطل المأساوى من مصن ، والشفقة عليه لما يشعر به من عذاب مروع . وحل محل هذا المفهوم رعشة الجسد واهتزازة تحت تأثير الطبل والنأى والمزمار الخ . . من وسائل الطرب ، فضلا عن حرص المسرح المصرى - كما سوف نرى - على تمثيل الفقرات الكوميديية عقب تقديم التراجيديات . وبلغت هذا انظارنا الى غرابة المزاج المصرى . فمن الثابت أن مأسى شكسبير راقت له أكثر مما أعجبتة كوميدياته . ولكنه لم يستسقها الا بعد أن مزجها بالطرب والرقص والتمثيل الهزلى . ولكن احقاقا للحق ينبغى أن نذكر فى هذا الصدد أن كثيرا من الأغاني التى كان الشيخ سلامة يشدو بها مرتبط ارتباطا وثيقا بأحداث المأسى الشكسبيرية التى يمثلها .

ومهما كان الرأى فى سلامة حجازى فلا مناص من الاعتراف بأن الفضل يرجع اليه فيما بلغته مسرحية « روميو وجوليت » من ذيوع وانتشار ، الأمر الذى جعل الفرق المسرحية الأخرى - الراسخ منها والمستجد - تتلقفها فى لهفة وشغف وتحرص على تمثيلها . فنحن نقرا فى « صدى الأهرام » بتاريخ ٢٣ يناير ١٩٠٢ (ص ٣) خبرا مفاده أن جوق الترقى الأدبى إدارة إبراهيم أحمد الاسكندرى قام بتمثيلها فى تياترو عدن بالاسكندرية . وكان المغنيون الجدد يترسمون خطى الشيخ سلامة ويقلدونه مثل المطرب حنفى وهذان الذى مثلها فى مجتمع التمثيل الشرقى على نفس النسق الطروب الذى ابتدعه الشيخ حجازى . ولا يعنى هذا بحال من الأحوال أنه أول من أدخل عنصر الطرب فى المسرح المصرى . ولكن الذى لا ريب فيه أنه جعل من الطرب ضرورة لا غنى عنها . وسار جوق منيرة المهدية بعده على نفس الدرب كما يتضح لنا من الخبر الذى أورده جريدة مصر فى ٢٦ يولية ١٩١٨ (ص ٢) . تقول « مصر » : « يمثل جوق حضرة الممثلة الشهيرة الصت منيرة المهدية فى كازينو الكورسال رواية (شهداء الغرام) الشهيرة بكثرة الحانها ومنقوم الصت منيرة المهدية المشهورة

بصوتها الرخيم بالتمثيل وتختتم بفصل مضحك بواسطة محمد أفندى ناجى . حتى جورج أبيض نفسه - وهو سيد التراجيديا في مصر في أوائل القرن العشرين دون منازع - لم يسلم من أثر الشيخ سلامة حجازى فيه . فقد حرص جورج أبيض لفترة طويلة أن يختتم تمثيل المسرحيات المأساوية بوصلة طرب أو فقرة فكاهة . فضلا عن أن معاصرى الشيخ سلامة (ربما أبى خليل القباني الذى مثل شهداء الغرام عام ١٩٠٠) لا بد وأن يكونوا قد تأثروا به . ولعلنى لا أبالغ إذا قلت أن بعض آثار سلامة حجازى السلبية تجاوز المسرح الى اللغة التى يستخدمها العوام في مصر حتى وقتنا الراهن . فبات اسم روميو مقتربا في أذهانهم بالمحب الولهان فحسب ، فاسين أن روميو قبل كل شيء وفوق كل شيء شهيد الغرام . ومعنى هذا أن سلامة حجازى - كما سوف نرى بالتفصيل - استطاع أن يفرغ مسرحية شكسبير من محتواها المأساوى ، وأن يبقى فقط على محتواها العاطفى أى على لهيب الحب وشواظيه بل أنه أغفل في بعض الأحيان شهادة الحبيبين . ومن ثم أصبح هناك تناقض مضحك بين اسم المسرحية وهى (شهداء الغرام) وبين مضمونها البهيج أحيانا .

ولعل الخبر الذى نشرته جريدة المقطم بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٠ يلقي شيئا من الضوء على ما أدخله أسكندر فرح (الذى كان سلامة حجازى يعمل في جوقه قبل أن يستقل عنه وينشئ لنفسه جوقا يعمل اسمه) ومن بعده أخواه قيصر وتوفيق فرح من تغييرات في النص ، فهو يشير الى التحسينات التى أجراها على الفصل الخامس من المسرحية وهو أمر تؤكد جريدة الوطن المصادرة بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٠ (ص ٣) فهي تذكر أن جوق أسكندر فرح سيقوم بتقديم روميو وجوليت بعد « إدخال التحسينات عليها تنمة للموضوع » . ويخبرنا المقطم في عدده الصادر في ٢٨ سبتمبر ١٩٠٠ (ص ٣) أن جوق سلامة حجازى مثل المسرحية بملابس جديدة أحضرها خصيصا من باريس . ورغم أنه من المعروف أن هذا الجوق لم ينخر جهدا أو مالا في أخراج المسرحيات فليس لدى الباحث سبيل للتأكد من صحة هذا الخبر . ولكنه يمكن التأكد من أن سلامة حجازى بتوجيه من مدير الجوق أسكندر فرح قسم (شهداء الغرام) على نحو يروق في عيون النظارة ويستهوهم وإن كان يخالف أصل المسرحية كما ألفها شكسبير .

وجدير بالذكر أن نشير في هذا المقام الى بحث القاه الدكتور مصطفى بدوى في جامعة أكسفورد (يونية ١٩٦٤) تناول فيه اهتمام العرب بشكسبير . يقول د . بدوى أن المصريين عرفوا شكسبير لأول مرة عن طريق المسرح وليس عن طريق الكلمة المكتوبة ، وأن معظم الترجمات الأولى كانت من خلال اللغة الفرنسية وعلى الأخص ترجمات جان فرانسوا ديسى . أى أنها ترجمة عن ترجمة . فإذا

علمنا أن الترجمة الفرنسية لم تكن دقيقة أدركنا على الفور سببا هاما من اسباب
بعد الترجمة العربية عن النص الانجليزي • ويتتبع مصطفى بدوى التغييرات
التي أدخلها نجيب حداد على النص الشكسبيرى مسرحية (روميو وجوليت)
فيقول أن ترجمته - وهى مزيج من الشعر والنثر - تبدأ بقصيدة حب عصماء من
بحر فخيم هو البحر الطويل وأن شتى مقومات الشعر العربى التقليدى تتوفر فى
هذه القصيدة التى يبت فيها روميو لجوليت لواعج قلبه ولوعاته ويشكو من طول
الانين والسهاد ويشبه وجه محبوبته بالقمر المضيء فى دياجير الظلمة • يقول
روميو مخاطبا القمر الذى يشبه حبيبته :

عليك سلام الله يا شبيه من أهوى
ويا هبذا لو كنت تسمع لى شكوى
اذن لشككا قلبى اليك غرامه
ويذك ما يلقى من الوجد والبلوى

وهذه البداية تخالف النص الشكسبيرى الذى يبدأ بشجار يشب فى الطريق
العام بين عائلتى العاشقين للتخاصمتين • فضلا عن أن النهاية تختلف فى الترجمة
عنها فى الأصل • فلم يكتف نجيب حداد أن يميز شهيدى الغرام روميو وجوليت
ولكنه أضاف أيضا الراهب لورانس الذى كان شاهدا وأمينا على حبهما وسعى
ما وسعه السعى للجمع بينهما • ويتفرق مصطفى بدوى فى حكمه على التغييرات
التي أجراها المترجمون الأوائل فى مصر على مسرحيات شكسبير بقوله : اننا نجد
نظيرا لذلك فى ترجمات شكسبير الأولى فى بلاد مختلفة مثل فرنسا وروسيا
وبولندا والهند • ويقول بدوى أن المصريين لم يترجموا مسرحيات شكسبير
شعرا باستثناء مكبث وروميو وجوليت وحلم ليلة صيف لأسباب لا أشك فى
وجاهتها : من بينها أن الترجمات كانت تتم عادة بتكليف من المخرجين المسرحيين
ولعلنا نذكر كيف عاب ابراهيم عبد القادر المازنى على خليل مطران أن ترجماته
الشكسبيرية تفلو من الشعر • ورغم أن المازنى على حق فيما يذهب اليه ، الا
أنه ينسى أن خليل مطران كان يترجم بتكليف من أصحاب المسارح الذين وجدوا
فى استعمال النثر ايسر سبيل الى اجتذاب النظارة • فضلا عن أن العروض
العربى التقليدى يقف حجر عثرة أمام الترجمة الشعرية بسبب قيود الوزن
والقافية • وقد تنبه المازنى الى هذا فدعا كما رأينا الى خلق بحر جديد يكون
شبيها بالشعر المرسل عند الغربيين •

وانى أجد نفسى مختلفا بعض الشيء مع الدكتور بدوى فى سعيه الى
الاعتذار عما فى المحاولات الأولى لنقل شكسبير الى العربية من مثالب وقصور

ومن تغيير مغل في النصوص • وإن أقبل غير أن أسوق رأي بعض الكتاب المصريين في هذا الشأن حتى أثبت أن هذا البعض كان يعج هذه الفجاجة ويعافها • يقول الناقد المسرحي لجريدة « مصر » بتاريخ ٢٧ يولية ١٩٢٠ (ص ٦) عن المرحوم سلامة حجازي ومن سار على نريه :

« كان التمثيل في مصر في تلك العهد قاصرا تقريبا على النوع الغنائي المحزن (أوبرا دراماتيك) ولم يكن النور المصري يستمتع مشاهدة رواية من روايات الدرام أو التراجييديا العنيفة من غير أن يتمتع أذنه وسمعه ببعض الألحان والأنشيد وقد تكون هذه الألحان والأنشيد من محسنات الرواية أو مقوياتها • ولكن مما لا شك فيه أنه ليست كل الروايات صالحة لأن تحشر فيها الألحان حشوا ، وأن الغناء قد يضعف الكثير من المواقف التراجييدية المعروفة • هذا الولد المصري بالغناء والطرب هو المسئول عن حشر الأغاني في كل ما قدمه سلامة حجازي وغيره من مسرحيات • والذي فات ناقد مصر الفني ولما يفت مصطفى بدوي أن المسرح المصري تأثر تأثرا كبيرا في نشأته بالأوبرا الإيطالية • ومهما كان الدافع الذي حفز سلامة حجازي على اقحام الطرب والغناء في تمثيله فإنه من المؤسف أن نراه يكاد يحول مسرحية « شهداء الغرام » تحويلا كاملا الى حفلة أنس وطرب • فقد كان يشرك معه في الغناء غيره من المطربين والمطربات أمثال السيدة قوحيدة المغنية والمطرب السوري بولس الصلبن لتقديم وصلات الغناء خلال عرض المسرحية • ومن الأغاني الشهيرة التي كان الشيخ سلامة يشدو بها وهو يلعب دور روميرو أغنية « أجوليت ما هذا السكون ؟ » وكان من عادة الشيخ أن يختتم عروضه المسرحية بغناء بعض مونولوجاته وقصائده المعروفة مثل « فتى العصر » و « إبليس والشاعر » و « أن كنت في الجيش » ، كما أنه اعتاد أن يختتمها بتقديم بعض الفصول من مسرحية هزلية كتبها أمين عطالله بعنوان « شهداء الغرام الهزلية » أو غيرها من الكوميديات مثل مسرحية « البخيل » • وكثيرا ما أعقب الشيخ سلامة تمثيله لشهداء الغرام بعرض صور متحركة (سينماتوغراف) أو بعزف الموسيقى الوترية • ونستخلص من « الجوائب المصرية » بتاريخ ١١ يونية ١٩٠٧ (ص ٣) أن أحد الحواة الأجانب واسمه أورستليو كان يقدم أحيانا في نهاية العرض « ألعابه المدهشة فيمثل وحده رواية تحتاج الى اثني عشر ممثلا » • ولابأس من أن يلقى واحد من الحضور أثناء الفصول كلمة يثنى فيها على جوق الشيخ سلامة وتمثيله الرائع • وأحيانا كان الجوق يعمل يانصيب بين النظارة للحصول على طقم شاي كما يتضح لنا من الخبر التالي الذي نشرته جريدة مصر بتاريخ ٦ ابريل ١٩٠٧ (ص ٢٢) : « يمثل جوق الشيخ سلامة حجازي مساء الغد رواية شهداء الغرام الشهيرة ويعقبها تمثيل الفصل الخامس في القالب الهزلي (هاماها) •

وسيعقب هذه الرواية الهزلية توزيعها مجانا لكل حامل تنكرة ثم عمل يانصيب على طقم شاي مجانا لجميع الحاضرين فالقاء قصيدة هزلية عنوانها (الهوى والهوى) . . « ونحن لا نعرف اذا كان (هاهما) كنية عن الهزل أو أنه اسم القالب الفكاهي المشار اليه . وكان الجوق يستخدم أيضا مهرجا قصير القامة اسمه الشيخ عبد الهادي ليلقى في الحاضرين خطبة هزلية . وأحيانا كان الشيخ سلامة حجازي يعرض فصلا واحدا من « شهداء الغرام » ، بعد أن ينتهي من عرض مسرحية أخرى كما نتبين من الخبر التالي المنشور في مجلة « الإصلاح » الصادرة في ٢٩ تشرين الثاني عام ١٩١٣ (ص ٢) : « سيمثل الجوق رواية خداع الدهر وهي حديثة لم تمثل بعد . ويعقبها الفصل الثالث من رواية روميو وجوليت » . وأصبح تقديم فصل واحد أو أكثر من عدة مسرحيات مختلفة تقليدا اشاعه الشيخ سلامة وقلده فيه معاصروه واللاحقون عليه .

حتى جورج أبيض نفسه تأثر بهذا التقليد ، فضلا عن أنه - كما أسلفنا - خصص للطرب دورا في عروضه المسرحية ، فاقحمه بين الفصول . يقول « المؤيد » في ١٦ ابريل ١٩١٣ (ص ٦) : « يقوم جوق حضرة النابغة جورج الهندى أبيض في هذه الليلة بدار الأوبرا الخديوية بأحياء ليلة تمثيلية نادرة بمعرفة حضرات البارعين عبد الله الهندى عكاشة وبرهان الدين بك حيث يمثل الفصل الأول من رواية (روميو وجوليت) والفصل الرابع والخامس من رواية لويس الحادى عشر ورواية أمشير ورواية طارق بن زياد وتلقى الأنسة أرشالو مونولوج باللغة التركية وغير ذلك من دواعى الأنس والسرور . » وفي بعض الأحيان كان الشيخ سلامة يقدم مسرحية مستقلة بذاتها خلال تقديمه « شهداء الغرام » كما نجد في الخبر الذى نشرته جريدة مصر في ١٢ ديسمبر ١٩١١ (ص ٣) : « يمثل جوق حضرة الممثل الشهير سلامة رواية بمفرده وهي الحالو وشمس في خلال الفصول » . وحين اشترك أبيض وحجازي عام ١٩١٤ في تأليف جوق يحمل اسميهما عهد الى بعض الاطفال في بعض الحفلات لالقاء مناظرة في قالب مونولوجات اثناء تمثيل المسرحية . وليس من شك في وجود بعض الجوانب الايجابية والبناءة في مثل هذه الممارسة المسرحية ، فهي تدرب الأجيال الجديدة على الالقاء والتمثيل ، أى أنها تحاول أن تسد شيئا من الفراغ الناجم عن عدم وجود معاهد للتمثيل . ولعله من المفيد أن نذكر بهذه المناسبة أنه ظهرت أكثر من محاولة فردية في سبيل ملء هذا الفراغ ومن بينها انشاء جورج أبيض مدرسة خاصة لتعليم التمثيل . تقول الأخبار بتاريخ ٣ يونية ١٩١٧ (ص ١) : « انشا حضرة الممثل البارع الأستاذ جورج أبيض مدرسة للتمثيل بالقاهرة على نظام مثيلاتها في أوربا وجعلها ثلاثة أقسام خص أولها بالممثلين والثاني بالمثلات وراغبات تعلم حسن الالقاء والثالث بالخطباء والمشتغلين بالالقاء . ويعلن بروجرامها قريبا ثم تفتح للطلاب في ١٥ يونية الجارى » . ثم نطالع في جريدة

الأخبار بتاريخ ٩ يونية ١٩١٧ (ص ٥) الاعلان التالى : « مدرسة التمثيل العربى بشوارع الظاهر نمرة ٢٤ بالقاهرة تليفون ١١ - ٣٥ مؤسسها ومديرها جورج ابيض . افتتاحها فى ١٥ يونية ١٩١٧ . الدروس ثلاثة اقسام . الاول خاص بالممثلين والثانى بالممثلات وراغبات تعلم حسن الالقاء . ولكل قسم منها دروس خصوصية وعمومية ، مدة الدرس الواحد ساعتان مرتين فى الأسبوع وتشجيعا لطلاب هذا الفن الجميل قد جعل الأسعار زهيدة كالآتى : ٥٠ قرشا شهريا العمومى و ١٠٠ قرش الخصوصى . تقدم الطلبات من الآن الى ادارة المدرسة » .

فضلا عن هذا فان تدريب الاطفال على الظهور على خشبة المسرح ليس بالأمر الغريب فجريدة « الأفكار » تخبرنا بتاريخ ١٠ يناير ١٩١٥ (ص ٣) تحت عنوان « اطفال على المراسع لا يتجاوز سن اكبرهم عن ٦ سنوات » . فى شهر ابريل الماضى تألف جوق اطفال لا يتجاوز سن اكبرهم ست سنوات . وقد اخذ هذا الجوق فى ترتيب رواياته الجديدة ومناظره المدهشة وسيقدمها قريبا أمام الشعب المصرى . وهذا الجوق مؤلف من ٢٥ ممثل وممثلة . فلا عجب اذا لاقى هذا الجوق الاقبال المنتظر عند تمثيل رواياته التى ستدهش الحضور .

على أية حال ، نعود الى الموضوع الأسمى الذى استوردنا عليه لنقول انه ما من شك أن القاء المونولوجات أثناء عرض شهداء الغرام يخل بطبيعة الحال بالجو المأساوى الذى أراد شكسبير تصويره فى مسرحيته . تقول جريدة المؤيد بتاريخ ١١ يناير ١٩١٥ (ص ٣) بشأن القاء الاطفال المونولوجات أثناء تمثيل شهداء الغرام « يمثل جوق ابيض وحجازى فى تياترو برقتانيا روميو وجوليت وتتخلل الفصل مناظرة بمنولوجات يلقيها ممثلو الجوق . والممثل الأول والممثلة الأولى من جوق الاطفال الحديث يكون المحكم فيها للجمهور بالفائز الذى تقدم له جائزة ذات قيمة » . ونحن نقرا فى « المقطم » بتاريخ ٢٢ اكتوبر ١٩١٤ (ص ٧) اعلانا عن البرنامج التمثيلى فى مسرح الكورسال دلبانى بشوارع عماد الدين يتكون من عشر فقرات من بينها مسرحية هزلية يمثلها محمد ناجى ، وفى ختام فقرات الحفل تمثل شهداء الغرام ، الأمر الذى يدل على أن راحة شكسبير التراجيدية لم تكن فى نظر مديرى الأجواق المصرية سوى مناسبة للغناء والطرب أو مجرد فقرة يتوسلون بها الى امتاع الجمهور وتسلية . وحين افتتح العكاشة جوقهم الجديد بتمثيل شهداء الغرام ارتفعت عقائدهم بالغناء مقلدين بذلك الشيخ سلامة حجازى وأبا خليل القبانى . ويبدو أن صوت عبد الله عكاشة تميز بالرخامة فى حين أن صوت زكى عكاشة كان يفتقر الى الحلاوة والطلاوة . وليس أدل على ذىوع روميو وجوليت من أن عبد الله عكاشة وأخوته كانوا يقدمونها فى تياترو

حديقة الأزيكية في نفس الوقت الذي كان الشيخ سلامة يمثلها في تياترو برنتانيا (انظر المحروسة في ٢ سبتمبر ١٩١٤ ، ص ٢) . حتى منيرة المهدي التي كان صوتها فتنة للعالمين بدأت حياتها الغنائية ككلميدة في مدرسة سلامة حجازي . وفي بدء عهدهما بالغناء التحقت بفرقة عزيز عيد لتلقى بين الفصول في تياترو الشانرليزيه بالفجالة قصائد وانشيد ومشاهد من روايات الشيخ سلامة حجازي .

ولكن من الاجحاف ان نلقى تبعة اقحام الطسرب والفكاهة في التراجيديا الشكسبيرية على الشيخ سلامة وحده . فهو في التحليل الأخير لم يفعل الا الاستجابة لرغبات النظارة . ويجدر بنا ان نورد في هذا الشأن جانباً من مقال نشرته « الدنيا المصورة » (عند ٧٧) بتاريخ ٦ يولية ١٩٢٠ . وترجع أهمية المقال - الذي يستند كاتبه الى طبيب بمستشفى الملك اسمه فؤاد رشيد وصفه هذه المجلة بأنه حجة في تاريخ المسرح المصري - الى أنه يلقي ضوءاً على المزاج المصري الذي حدد للمشتغلين بالمسرح مسارهم ، الأمر الذي يدعونا الى أن نترفق في الحكم عليهم حين نراهم يقصمون الغناء في المآسى ويختمون عروضهم التراجيدية بفصول مضحكة . تقول الدنيا المصورة ، (ص ٢٢) ان الكوميديا قبل عام ١٩١٤ كانت لازمة أساسية في العروض الجادة أو التراجيدية . ولكن بعد ١٩١٤ بدأت الكوميديا تستقل لتصبح في نهاية الأمر كيانا قائماً بذاته . ويضيف فؤاد رشيد أن الظروف ساعدت على استقلال الكوميديا عن العروض التراجيدية . فنحو عام ١٩١٤ خلا مسرح برنتانيا لمدة شهرين حين صرحت الحكومة لجوق أبيض وحجازي باستخدام دار الأوبرا في خلال هذه الفترة ، الأمر الذي أغرى عزيز عيد بتكوين فرقة كوميدية تتألف من حسين رياض واستفان روستي وحسن فايق . وبانشاء هذه الفرقة - كما يذهب الى ذلك فؤاد رشيد - أصبح للكوميديا في مصر كيان مستقل . ولكن هذه الفرقة ما لبثت أن أنهارت ، فاضطر مؤلفها عزيز عيد الى الانضمام الى فرقة عكاشة التي أولت التمثيل الكوميدي والفوديل اهتماماً كبيراً وأقررت له عروضاً خاصة . تقول « الدنيا المصورة » في هذا الشأن أنه قبل ١٩١٤ تقريباً « لم يكن للكوميديا وجود حقيقي في مسارحنا وكل ما في الأمر وضع روايات كانت تعرض في فرقة المرحوم الشيخ سلامة حجازي . وكان أهمها (أبو الحسن المغفل) و (الشيخ متلوف) و (البخيل) . أما عدا ذلك فقد كانت الروايات تعتمد على العنصر الغنائي الذي كان يضطلع به فقيد الانشاء المرحوم الشيخ سلامة . على أن كثيراً من هذه الروايات كانت تحوى في ثناياها دوراً أو اثنين تمتزج بهما الدعابة وتختلط فيهما روح الفكاهة . وكان أشهر من يستند اليه مثل هذه الأدوار الممثل خفيف الروح المرحوم محمود

حبيب ثم يليه الأستاذ عمر وصفي . ولما كانت أغلبية هذه الروايات تنتهي بفواجع فقد اعتاد الجمهور أن يطالب بفصل مضحك في النهاية طالما شاهدنا في رقاع الاعلان عن حفلات التمثيل تلك الجملة الماثورة (وتختتم الرواية بفصل مضحك من أمير المضحكين محمد ناجي) . ولم يكن الشيخ سلامة يلجأ الى هذه الوسيلة في الغالب الا في المواسم والأعياد وفي الرحلات التي كان يقوم بها في ريف مصر وصعيدا . ومن النواير التي يصح تذكرها بهذه المناسبة ان الأستاذ أبيض عندما ألف فرقته العربية الأولى من فطاحل الممثلين وقام الى الأرياف يعرض رواياتها الشائقة (لويس الحادي عشر وأوييب الملك وعطيل وغيرها) . نقول ان الريفيين عقب اسدال الستار الأخير لم يكونوا ليغادروا المكان معتقدين ان كل رواية لابد ان تختتم بفصل مضحك ، وأن هذا الفصل من لجنة الرواية ولوازمها الأصلية وبدونه لا يكون لها شأن يذكر . بالطبع لم يكن في المقصور النزول على هذه الرغبة فكان الجمهور يظل جائعا في أماكنه مصفقا ومهتلا (لسه فصل - لسه فصل) . وبعد ذلك وضعت عدة روايات من نوع (الفارس) كان منها أن قلبت رواية شكسبير (روميو وجوليت) رأسا على عقب واستخرجت منها الحكمة الحقيقية سميت (روميو وجوليت الهزلية) . وكان الدور الهام فيها للمرحوم محمود حبيب . وفي ذلك العهد نفسه ظهر الممثل جورج دخول في دور (كامل الأصلي) فكان يمثل فصولا مضحكة دون أن يعتمد فيها على نص محرر فلم يكن اذاك بحاجة الى ملقن يعينه على التذكر . بل كانت ذاكرته هي العمدة التي يستعين بها على فصوله المضحكة والسهرات الخاصة ، فقد كان يطلها أعتقد الفار وما زال الى اليوم حيا يرزق وهو قددير على تقليد اصوات الطيور والحيوانات المختلفة ، كما انه عازف ماهر في موسيقى القرب . وكان اهم فصوله المضحكة ذلك الفصل المشهور الى اليوم والمسمى (سعد الدين باشا مدير الغريبة) .

لقد شهد المسرح المصري في مطلع القرن العشرين ممارسات عجيبة أشهد ما تكون مدعاة للدهشة والاستغراب لعل أهمها اقدم الشيخ سلامة على تحويل نهاية شهداء الغرام المفجة الى نهاية سعيدة زف فيها هذا المطرب الكبير جوليت الى روميو ثم تغنى في حفل زفافهما . تقول جريدة الوطن بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٩١٥ (ص ٣) في هذا الشأن : « يمثل جوق أبيض وحجازي شهداء الغرام بشكل جديد يمثل أهم أدوارها حضرة الأستاذ الشيخ سلامة حجازي وتظهر في الفصل الرابع حفلة زفاف جوليت موقعة نغماتها على الآلات والطرب برئاسة الأستاذ سامي أفندي شوا وفرقته . تنزيل عظيم في أثمان التذاكر (لوج حريمى ٤٠ قرش لوج رجالى ٣٠ قرش وأسعار الكراسى ٨ ، ٦ ، ٢ على التياترو » . ولعلنا نلاحظ في هذا الخبر تخصيص الواج للحريم . وكانت هذه الألواح مغطاة حتى لا تنفذ اليها عيون الفضوليين من الرجال . ونحن نقرا في « المقطم » بتاريخ ٢ مايو

١٩٠٧ (ص ٣) نمونجا لاعلان متكرر عن تخصيص جوق سلامة حجازى بابا خصوصيا لدخول العائلات : « لغاية التحفظ خلف دار التمثيل » . وأحيانا كان الجوق يخصص حفلات للنساء فقط كما هو واضح فى الاعلان الذى نشرته جريدة الأفكار بتاريخ ١٨ اكتوبر ١٩١٤ (ص ٢) : « للسيدات من الساعة ٥ بعد الظهر الى الساعة ٨ مساء تقام حفلة خصوصية لا يدخلها أحد من الرجال قط ومن الساعة التاسعة مساء دخول عمومى للرجال والسيدات » . وينبغي أن نذكر هنا بصدد تحويل الشيخ سلامة حجازى مأساة شهداء الغرام الى حكاية ذات نهاية سعيدة أن تاريخ الأديب الانجليزى نفسه شهد تجربة مماثلة قام بها ناهوم تيت فى القرن الثامن عشر . فقد أجرى تيت تغييرات جذرية فى مأساة الملك لير ثم انهاءها نهاية سعيدة بأن زوج كورديليا من أدجار . وراق هذا التغيير فى عين ناقد كلاسيكى ذائع الصيت هو الدكتور صامويل جونسون . وبالرغم من اختلاف الظروف والأسباب التى دفعت كل من ناهوم تيت وسلامة حجازى الى نبذ النهاية المأساوية ، فإنهما كانا دون ريب يشتركان فى الرغبة فى استرضاء عامة النظارة التى تحب أن ترى على خشبة المسرح الشر يعاقب والخير يثاب .

ومن الممارسات الغريبة فى المسرح المصرى أن تقوم النساء بتمثيل أدوار الرجال . لقد كان محظورا فى العصر الاليزابيثى الذى ألف فيه شكسبير مسرحياته على النساء الظهور على خشبة المسرح الانجليزى . ومن ثم كان يعهد الى الصبية والخلمان بتمثيل أدوارهن . ولكننا هنا فى مصر نشاهد العكس فنرى النساء يلعبن أدوار الرجال . وهل يستطيع المرء استنادا الى هذه الممارسة أن يخلص الى أن المجتمع المصرى فى مطلع القرن العشرين كان أقل فى محافظته من المجتمع الانجليزى فى القرن السادس عشر ؟ لست أدري . فالوصول الى مثل هذا الحكم يحتاج الى دراسة اجتماعية مقارنة ليس هنا مجالها . تقول صحيفة الوطن بتاريخ ١٩ يولية ١٩١٧ (ص ٣) : « يسرنا أن يعود اخوان فرح الى التمثيل فقد عزم حضرة توفيق أفندى فرح شقيق المرحوم اسكندر فرح على تقديم بعض الروايات الممتازة اثناء ليالى عيد الفطر فى قياترو الشانزلزيه . وأول رواياته شهداء الغرام وتقوم انيسة بدور روميو . . . وليس هذا بالأمر الغريب فقد كانت كل من منيرة المهدية وفاطمة رشدى تلعبان أدوار الرجال . تقول صحيفة البصيرة فى ٥ اكتوبر ١٩١٦ (ص ٥) : « يحيى جوق السيدة منيرة المهدية ليلتين من ليالى عيد الأضحى فى مرسع الحمراء . الليلة الأولى مساء يوم الاثنين (٩ اكتوبر) وتمثل فيها رواية عائدة الشهيرة وتقوم بتمثيل رداميس بطل الرواية السيدة منيرة المهدية وتنشد ما فيها من القصائد البديعة . والليلة الثانية (١٠ منه) وتمثل فيها رواية هملت ويقوم بأهم الأنوار عبد العزيز أفندى مدير الجوق وفوق ذلك فإن السيدة منيرة ستطرب الجمهور على تخت آلات مؤلف من أربع

الموسيقيين بأدوار جديدة » . يقول شحاته عبيد في جريدة الوطن بتاريخ ٢٢ يولية ١٩١٨ (ص ١) في هذا الصدد : « أما فرقة المهدية فانها مازالت تمثل رواياتها الأبدية التداول ولا أرى أى نزعة تدفعها الى ذلك وهى تجد من الجمهور اعراضا واشمئزازا » . ويزجى شحاته عبيد النصيحة للسيدة المهدية بأن تقلع عن تمثيل أدوار الرجال فهى محبوبة كمطربة وعمثلة ويمكنها بمنتهاى السهولة أن تجد فى أدوار النساء الكثيرة الدور الذى يناسبها . أما اذا كانت مصرة على الاستمرار فى تمثيل أدوار الرجال فخليق بها أن تمثل دور صبي يتراوح عمره بين الثانية والرابعة عشر » .

والرأى عندى أن أكثر الممارسات غريبة فى بواكير المسرح المصرى أن يتناوب ممثلان معروفان تمثيل شهداء الغرام ، فيظهر الشيخ سلامة فى بعض فصولها ويؤدى عبد الله عكاشة فصولها الأخرى كما نقبين من الخبر الذى نشرته جريدة مصر بتاريخ ١٠ اكتوبر ١٩١٢ (ص ٢) : « يمثل الجوى العربى مساء اليوم رواية شهداء الغرام الشهيرة وسيقوم بأدوارها حضرة الممثل الشهير عبد الله أفندى عكاشة » . ويقوم بدور روميو فى الفصل الثالث حضرة المطرب البارح عمدة التمثيل الشيخ سلامة حجازى ويلبها فصل مضحك » . وتقول جريدة مصر فى هذا الشأن بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٩١٢ (ص ٣) : « ستمثل رواية (شهداء الغرام) وما فيها من أنواع الطرب ورقيم الألحان » . ويقدم ثلاثة فصول فيها حضرة الاستاذ المطرب البارح عمدة التمثيل الشيخ سلامة حجازى والفصلين الباقيين لحضرة الممثل الشهير عبد الله أفندى عكاشة » .

وبالرغم من كل ما تقدم من سلبيات شابت العمل المسرحى المصرى فى بداياته فقد اشرقت فيه بعض الايجابيات العظيمة المشرفة . لقد قيل عن الشيخ سلامة فى حياته أنه وقف حجر عثرة فى سبيل رقى التمثيل فى مصر لأنه جعل من الطرب تقليدا مسرحيا لم يستطع الذين جاؤا بعد أن يتخففوا منه . فنحن نطالع فى صحيفة « المنبر » بتاريخ ١١ أغسطس ١٩١٨ (ص ١) أنه بعد وفاته عام ١٩١٧ أصبح « كل صاحب فرقة تمثيلية يحاول الاستعاضة عن ذلك الشيخ ببينات وصبيان ينشدون بعض قصائده ويغنون شيئا مما وضع من الألحان فأثبت عملهم هذا أن صوت الشيخ كان القوة المغناطيسية التى جذبت الجمهور الى مسارح التمثيل » . ونحن نقرأ تأكيدا لهذا المعنى فى مقال كتبه محمد تيمور فى « المنبر » بتاريخ ٢٨ أغسطس ١٩١٨ (ص ١) يذهب فيه الى أن الشيخ سلامة قد لا يكون أضاف الى فن التمثيل شيئا يذكر ، الا أنه استطاع أن يقرب المسرح من قلوب الناس ، وأن يستميلهم اليه بفضل فائق عنايته بالمناظر والملابس المسرحية وأنفاقه ببذخ عليها وبفضل قدرته على الموائمة بين ألحانه وبين المواقف المسرحية » . يقول محمد

تيمور في هذا الصدد : « أيفسى القارىء الكريم المناظر المتقنة المدهشة التي كان يقدمها لنا الشيخ في روايات هملت وشهداء الغرام وتليماك وضحية الغواية ونتيجـه الرسائل وغيرها من الروايات الشهيرة .. والشيخ كما نعلم لم يتلق التمثيل في مدرسة أو عن أستاذ قادر . ولكنه تعلمه في مدرسة التجارب . وهو أن كان لم يصل لتحسين القائه ولكنه وصل أخيرا لأجادة كثير من الأدوار التي لم يبرز فيها ممثل كدور هملت . أما طريقة انشاده فكانت تختلف عن طريقة المغنيين وكانت ألحانه توافق المواقف المسرحية . فإذا لحن لحننا للمجيم سمعت منه عزيف البن وإذا لحن لحننا غراميا شـمعت منه أريج الحب وإذا لحن لحننا دينيا دخلت في نفسك الهيبة والجلال » .

ومن الصفحات المضيئة في المسرح المصري أن نراه يتحول أحيانا من مجلس أنس وطرب إلى منتدى أدبي راقى يلقي فيه أروع الشعر وأعذبـه ، مثل تلك الحفلة التي وصفتها صحيفة المؤيد بتاريخ ٤ مارس ١٩١٢ بقولها (ص ٦) : « شهداء الغرام في تياترو عباس بشارع جلال . يقام في مساء الخميس (ليلة الجمعة ٦ مارس) الاحتفال السنوي فيقدم جوق الشيخ سلامة رواية شهداء الغرام (روميو وجوليت) وهي في مقدمة الروايات التي يتعنى محبو الطرب والتمثيل رؤيتها . ويقوم بأهم أدوارها حضرة الممثل البار والمطرب الشهير الشيخ سلامة حجازي ويقدم وصلتين طرب حضرة بلبل مصر الوحيد إبراهيم أفندي شفيق على تخته الجامع أعظم مشاهير فن الموسيقى والطرب خصوصا حضرة سامي أفندي شوا . ويلقى خطابا في فن التمثيل حضرة السيد أفندي على . وتلقى قصيدة لسعادة شوقي بك وقصيدة لسعادة حافظ بك إبراهيم وقصيدة لحضرة خليل أفندي مطران ، وفصل رقص جميل . وتختتم الليلة برواية هزلبة جديدة » . وأيا كانت القيمة الفنية لمسرح سلامة حجازي الغنائي فلا مناص من الاعتراف بفضل ريادته وأنه - رحمه الله - كان ينحت بأظافره في الصخر من أجل أن يتبوا المسرح المصري مكانا حاليا بين الفنون .

ومن النقاط المضيئة كذلك الدور الرائع الذي لعبه هذا المسرح في ازكاء روح التآلف والالتحام في صفوف الأمة من مسلمين ومسيحيين . فعلى سبيل المثال تخبرنا جريدة البصير بتاريخ ١٥ مارس ١٩٠٠ (ص ٢) أن جوق سلامة حجازي قدم شهداء الغرام في طنطا لصالح الجمعية الخيرية الكاثوليكية . ولكن استعداد كثير من الفرق المسرحية لأحياء الحفلات الخيرية لا ينبغي أن ينسينا أن بعض الممثلين كانوا يقومون بأعمال نصب على الجمهور تحت ستار جمع المال للأعمال الخيرية كما يتضح لنا من خبر نشرته جريدة البصير بتاريخ ٨ ديسمبر ١٩١٥ (ص ٢) : ورغم هذا فإذا أمعنا النظر في الخبر التالي عن منيرة المهديـة

لوجدناه مثلاً رائعا في التسامح الدينى ورحابة الأفق . ويفرض أن منيرة المهدية كانت تهدف الى الدعاية عن نفسها ، فإن الخير في حد ذاته دليل قاصع على تحضر اسلافنا . تقول صحيفة البصير في ١٥ يناير ١٩١٦ (ص ٢) عن استعداد منيرة المهدية لاقامة الحفلات الخيرية لصالح كل الطوائف والعقائد : « وقد حركت غيرتها اليوم عاطفة انسانية في هذه الضائقة الشديدة ، فرايت ان يكون لها باع طولى في اغاثة المنكوبين بالفقر فتبرعت بلياالى تعثيلية لبعض جمعيات الاسعاف وثانية لجمعية الروم الأرثوذكسيين وثالثة لجمعية المواساة الاسلامية . وكتبت لنا تقول انها مستعدة لتحذو هذا الحنو الجميل مع كل جمعية خيرية على اختلاف الأديان والنحل بشرط ان تخابرها الجمعية قبل تحديد ميعاد بعشر ايام والمخابرة معها راسا بمنزل زوجها الفاضل محمود بك جبر بالفيلا نمرة ١٠٨ في مصر الجديدة . . وفي هذه الليلة تمثل للاسكندريين في مسرح الحمراء رواية انس الجليس وفصلا من رواية شهداء الغرام » . فضلا عن هذا كانت الأجواق المختلفة تخف لنجدة المحتاجين والمعوزين من الممثلين والأدباء . بل ان جود هذه الأجواق كثيرا ما تجاوز حدود مصر الى بلاد بعيدة بعضها عربى وبعضها الآخر اجنبى . فنحن نقرأ مثلاً في صحيفة المؤيد الصادرة في ١٤ ابريل ١٩١٢ (ص ٦) عن اشتراك عبد الله عكاشة مع سلامة حجازى في تمثيل شهداء الغرام لصالح المجاهدين ضد الطليان في طرابلس .

وأخيرا نقول انه من النقاط المضيئة في بدايات المسرح المصرى ان انفتاحه على الغرب كان في الأساس انفتاحا حضاريا . فقد كانت الفرق الايطالية والفرنسية بوجه خاص تزد الى مصر في كل عام لتقديم موسمها على مسرح الأوبرا الخديوية .

ويعطينا الخبر المنشور في « الاهرام » بتاريخ ٢١ يونية ١٩٠٢ (ص ٢) مجرد نموذج لنشاط الفرق الأجنبية في مصر في مطلع هذا القرن ومفاده أن جوقا ايطاليا حضر اليها ليقيم ستة عشرة مسرحية باللغة الفرنسية في الأوبرا الخديوية من بينها مسرحيتا « روميو وجوليت » و « هملت » وفي العقد الثالث من القرن الحالى تنبهت انجلترا لخطر التنافس الثقافى الايطالى الذى يتهدها ، الأمر الذى جعلها تشعر بالرضا عن زيارة فرقة اتكنز للأراضى المصرية عام ١٩٢٧ ويلقى الخبر التالى ضوءا على تنافس انجلترا وايطاليا في هذا الشأن . تقول « الاهرام » بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٩٢٧ : « لندن في ١٩ ديسمبر - لمراسل الاهرام الخاص - نشرت جريدة (المورنن بوست) اليوم مقالا لكاتب لها قال فيه ما يلى (من دواعى الأسف الشديد ان ليس في انكلترا جمعية مركزية ترعى أحسن الروايات الانجليزية لتمثيلها في الجهات المتطرفة من الامبراطورية البريطانية وقد دلت التجربة الأخيرة التى جريها المستر اتكنز في مصر على أن

البلدان التي جفت فائدة من العدل والادارة والتعليم البريطانى تحتاج أيضا الى ترقية الثقافة • ولا ريب أن كل جمعية مشهورة بحسن السمعة من الجمعيات التمثيلية تاتى بفائدة ثمينة وتساعد على اعلاء السمعة البريطانية ازاء المساعي التي تبذل لعرض الثقافة الايطالية على مصر • ويبذل السنيور موسوليني المال لاعانة الجوقات الايطالية التي تمثل رواياتها في دار الأوبرا الملكية بالقاهرة حتى أخذ المصريون يولون وجوههم شطر ايطاليا لرؤية كل شيء فنى جميل • وسوف نعود فيما بعد لتناول نفس هذا الموضوع عند الحديث عن زيارتي فرقة اتيكنز لمصر في عامي ١٩٢٧ و ١٩٢٨ •

ومهما اختلفنا حول مدى فائدة مثل هذه العروض الأجنبية للجمهور المصري ، فانها دليل على الصحة والعافية الحضارية • صحيح أن الأوبرا الخديوية كانت تجسيدا للنفوذ الأجنبي والامتيازات الطبقية ولكنها كانت على المدى البعيد احد مصادر الاشعاع الثقافي في بلادنا •

٢ - هاملت

(١) هاملت باللغة العربية :

من الثابت أن المسرح المصري ظل يعتمد في تقديمه لمسرحية هاملت على تعريب طنبوس عبده في خلال العقد الأول وجانب كبير من العقد الثاني من القرن العشرين . ومن المؤكد أن تعريب خليل مطران الذي اعتمد عليه جورج أبيض ويوسف وهبي منذ أواخر العقد الثاني كان من اللغة الفرنسية وكما يذكر لنا مصطفى بدوي فقد أثر طنبوس عبده - استجابة لرغبات النظارة المصرية - أن يغير نهاية المسرحية الأساوية الى نهاية سعيدة حيث يظهر شبح والد هاملت ليبشر ابنه بحياة سعيدة على الأرض كما يبشره بفقران السماء له . وهكذا نرى في تعريب طنبوس عبده أن هاملت يعتلى أريكة الملك خلفا لعمه الغابر الأثيم .

ولعله من المفيد أن نؤكد أن معظم المعربات الشكسبيرية التي ظهرت في مصر في أوائل القرن العشرين لم تكن من الأصل الانجليزي مباشرة بل تمت من خلال لغة وسيطة هي اللغة الفرنسية . (يقول زكي طليمات ومصطفى بدوي أن ترجمات مطران لأعمال شكسبير المسرحية مأخوذة من ترجمات جورج ديغال لها) . ولم تغب هذه الحقيقة عن بال المهتمين بحركة الترجمة والتعريب حينذاك . فنحن نقرأ في جريدة الوطن بتاريخ ٢٦ أبريل ١٩١٦ (ص ١) نبذة بعنوان « ترجمة روايات شكسبير » جاء فيها ما يلي : « ذكرت الاجبشان ميل أن روايات شكسبير التي عربت ونقلت في مصر قد يكون اللغة التي ترجمت اليها قيمة في فن الكتابة ولكن الروايات لم تترجم بنفس أسلوب شكسبير الأصلي . ولو قام اليوم شكسبير من قبره ورأى بعينه رواياته تمثل على المراسح المصرية لما عرفها ولا أدرك أنها من وضعه . وقد كان اللازم في تعريب هذه الروايات أن تعرب من اللغة الانكليزية لا من الفرنسية . وبعد ذلك لا يمكن أن يقال يوما ما بأن في اللغة العربية ترجمات صحيحة لروايات شكسبير . ويبدو لي أن تعريب خليل مطران لمسرحية هاملت لم يبدأ في أن يحل محل تعريب طنبوس عبده الا في حوالى عام ١٩١٨ . فنحن نطالع اعلانا عن الأوبرا السلطانية في جريدة الأخبار الصادرة

في ١٥ ديسمبر ١٩١٨ (ص ٢) فيما يلي نصه : « تمثل فرقة جورج أبيض في مساء اليوم الأحد ١٥ ديسمبر ١٩١٨ في الساعة الثامنة والنصف تماما رواية هملت الشهيرة تعريب خليل مطران الذي عريباً خصيصاً للفرقة . وهي تمثل الحكمة والبلاغة والهول وتتجلى فيها حكمة شكسبير ومواهب أبيض وبلاغة مطران . وتمتدح جريدة الأفكار بتاريخ ١٩ ديسمبر ١٩١٨ (ص ٢) تعريب خليل مطران لأنه « يظهر لأول مرة مسرحية هملت في صورتها الأصلية الحقيقية كما وضعها شكسبير » . وفي بداية العقد الثالث (نحو عام ١٩٢٢) أصدر محام أديب هو سامي الجريديني ترجمة جديدة لهملت يعترف الدكتور محمد عوض محمد بقيمتها في المقدمة التي صدر بها ترجمته لهذه المسرحية التي نشرتها في عام ١٩٧٢ الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية . ورغم توفر ترجمات طانيوس عبده و خليل مطران وسامي الجريديني لمسرحية هملت فإن هناك ما يشير إلى أن فاطمة رشدي اعتمدت في تمثيلها لهذه المسرحية في أواخر العقد الثالث من القرن الحالي على تعريب جديد قام به الشاعر أحمد رامى خصيصاً لها . ومن الثابت أيضاً أن طانيوس عبده ليس أول من عريب هملت فقد سبقه أمين حداد وجورج مرزا إلى ذلك . وتعطينا جريدة الاهرام نبذة عن هذه العريبات السابقة فتقول بتاريخ ٢٣ فبراير ١٩٠٢ (ص ٢) أن أمين حداد وجورج مرزا سبقا طانيوس عبده إلى تعريب هملت . ولكن أمين حداد لم يتمكن من نشر تعريبه . أما تعريب جورج مرزا للمسرحية الذي لم ير أيضاً طريقه إلى المطبعة فقد شوهه الجوق الذي قام بتمثيله لدرجة أن معرب المسرحية اضطر إلى انكارها وإلى الاحتفاظ بها بين أوراقه عساه أن يجد في يوم من الأيام الجوق الذي يستطيع أن يمثلها على هلى نحو لائق .

ويتضح لنا من مطالعة الصحف والدوريات في أوائل هذا القرن أن مسرحية هملت وجدت أقبالا عظيما عليها من النظارة المصريين ، الأمر الذي حدا بالأجواق المختلفة - المعروف منها والمغمور والعريب منها والأجنبي - إلى تكرار تمثيلها ، فقدمتها أبرز الفرق المعروفة آنذاك وهي فرق سلامة حجازي وسليمان القرداحي وعبد الله عكاشة وأحمد الشامي وجورج أبيض ورمسيس و فاطمة رشدي . . ويتضح كذلك أن المسرحية - بخلاف شهداء الغرام - احتفظت بوجه عام بطابعها المأساوي وأن التغيير الذي امتد إليها لم يكن بجسامة التغيير الذي أصاب شهداء الغرام . ولا يستبعد أن يكون الشعب المصري قد استوعب مأساة هملت لأنها تنهض على فكرة قريبة للغاية من ذهنه وعاداته وهي فكرة الأخذ بالثأر .

حتى الفرق المغمورة والفاشنة درجت على تمثيل مسرحية هملت . ليس في المدن الكبيرة فحسب بل في المدن الصغيرة والقرى ، الأمر الذي يدل على انتشارها في مصر على أوسع نطاق . فقد مثلها جوق إبراهيم أحمد الاسكندري

بالاشتراك مع السيدة هيلانة في مدينة المحلة الكبرى كما تفيد بذلك صحيفة الجوائب المصرية الصادرة في ١٥ يونية ١٩٠٧ (ص ١) .

وهل يمكن للدارس أن يخامر شك في نبوع هاملت بين المصريين بعد أن يقرأ في الجريدة بتاريخ ١١ فبراير ١٩١١ (ص ٥) الخير التالي : « الجامعة التمثيلية المصرية - سيفانر هذا الجوق الجديد مركز بنى مزار قاصدا المنيا لحياء ليلتين يمثل في الأولى رواية هاملت وفي الثانية رواية السر المكنون . وذلك في ليلة الأربعاء ١٥ فبراير ١٩١١ والجمعة ١٧ منه . ثم يعود منها الى بلدة عطاي لحياء ليلتيه الأدبية الجميلة فعسى أن يلقى من المنياويين ما عودوه من التعزيب والاقبال » . بل ان جمعيات التمثيل المؤلفة من طلبة المدارس درجت أيضا على تمثيلها فالمؤيد مثلا تخبرنا بتاريخ ٧ يونية ١٩٠٩ (ص ٥) عن عزم بعض طلبة المدارس العليا والثانوية تمثيل مسرحية هاملت بدار التمثيل العربى تحت ارشاد الممثل أحمد العدل وتوجيهه . وتقول مصر الفتاة بتاريخ ٢٣ يولية ١٩١١ (ص ٣) : « تمثل جمعية تقدم التمثيل الخيرية في مساء الخميس ٣ أغسطس المقبل بالتياترو المصرى بشارع عبد العزيز رواية هاملت الشهيرة بمناظرها الجميلة وسيقوم بأهم أدوارها تلميذ لا يتجاوز الخامسة عشرة من عمره . وتختتم بفصل مضحك جديد وتلقى احدى الممثلات مونولوج (فتي العصر) » .

وتخبرنا الجريدة أيضا بتاريخ ٢ سبتمبر ١٩١٤ (ص ٢) بما يلي : « يمثل في مساء اليوم في تياترو الكلوب المصرى بجوار سيدنا الحسين رواية هاملت وسيقوم بأهم أدوارها حضرة عبد الحميد أفندى عزمى . وتكرر تمثيل مسرحية هاملت تحت رعاية كثير من الجمعيات الخيرية والأدبية مثل جمعية المساعى والتوفيق القبطية التى قدمت في عام ١٩٠٣ ، ومجتمع الهلال الأدبى الذى قدمها في عام ١٩٠٥ . ونحن نطالع في جريدة الاهرام بتاريخ ١١ فبراير ١٩٠٣ (ص ٢) وصفا تفصيليا كتبه مراسل الاهرام عن تمثيل جوق سليمان قرداحى مسرحية هاملت لصالح الجمعية الخيرية للروم الكاثوليك . ويؤكد هذا الوصف بما لا يدع مجالا للشك السماعه الدينية التى اتسم بها المجتمع المصرى حينذاك . وفيما يلي نص الوصف الذى أورده مراسل الاهرام في طنطا « هاملت - كان المسرح في ليلة أمس عندنا غاصا بالسادة والسيدات المحسنين والمحسنات الذين حضروا لمشاهدة تمثيل رواية (هاملت) الشهيرة اجابة لرغائب الجمعية الخيرية للروم الكاثوليك . وكان في مقدمة الجميع مسعادة الفضال عمر بك رشدى مدير الخيرية وكبار رجال الحكومة في طنطا وأنه رغما عن مطول الأمطار وتراكم الأحوال كان المحسنون الكرام والمحسنات الحسنات يتسابقون لحضور هذه الليلة الخيرية ويقزاحعون على الاشتراك في هذا العمل البرور . أما الجوق المصرى ادارة حضرة البارح سليمان أفندى قرداحى الذى

قام بتمثيل هذه الرواية فقد أجاد كثيرا ولا سيما قرداحي أفندي ممثل دور (هاملت) الذي كان لتمثيله وقع حسن في قلوب الحضور وسرور عظيم من الجمهور . وكانت كل حركة من حركات أدواره يتتبعها ضجيج وتصفيق واستحسان عام وعند انتهاء الفصل الثاني من الرواية وقف حضرة الفاضل والمحامي البارح حبيب أفندي زين فارتجل خطابا شائقا استهله بأبيات من الشعر خص بها سمو الأمير العزيز وسعادة المدير والجمهور بالشكر ثم تطرق لذكر فوائد الجمعيات الخيرية وما لها من الفضل على الهيئة الاجتماعية ، والمخ إلى بيان ما يجب على الإنسان من عمل البر والاحسان وامتدح حضرات أعضاء الجمعية وأثنى على الجمهور وختم خطابه بتكرار الدعاء للجناب الخديوي المعظم ولسعادة مدير الغربية فصفق له الحضور سرورا واستحسانا . وبعد انتهاء الفصل الثالث أنبرى حضرة الفاضل المحامي المشهور نقولا أفندي أرقش فارتجل خطابا نفيسا عدد فيه مناقب المحسنين الكرام والمحسنات الحسان وشكر كل من تبرع وجاد وساعد وخدم الجمعية الخيرية القائمة بخدمة الفقير . وختم خطابه بدعاء مستطاب للجناب الخديوي المعظم ولسعادة مدير الغربية وللحضور فقول دعاؤه بهتاف الاستحسان والسرور . وبعد انتهاء الفصل الرابع تلا بلسان حضرات وكلاء الكنيسة وأعضاء الجمعية الخيرية خطاب شكر وثناء لجميع من أهتم بمساعدة الجمعية وقام بخدمة الإنسانية وعمل الخير لمساعدة الفقير وامتدح غيرة سعادة مدير الغربية المحبوب لتشريفه الحفلة وشكر حضرات الخطيبين البارعين وأثنى على مهارة الجوق لاتقان تمثيله .

ويتضح لنا من خبر أوردته جريدة الأهرام بتاريخ ٧ سبتمبر ١٩٠٧ (ص ٣) أن جوق الشيخ أحمد الشامي المعروف بجوق الاتحاد الوطني مثل هاملت في بنها وأن هذا الشيخ رغبة منه في استمالة الأهالي إليه قام بتلاوة آيات من القرآن الكريم في مساجد بنها في اليوم السابق على التمثيل . كتب مراسل الأهرام في بنها يقول : « وقد تكرم حضرة الموما إليه بتلاوة سورة الكهف أمس في مسجد سيدي عبد الله النجار فأطرب المصلين برخامة صوته الجميل وكان المسجد مزدحما بجمع غفير أكراما لتشريف هذا الفاضل » .

واشتهر سلامة حجازي بتمثيل مسرحية هاملت . فضلا عن أن جريدة الوطن تخبرنا بتاريخ ٢١ فبراير ١٩١٢ بأن الشيخ حجازي مثل مسرحية أخرى تعارضها هي مسرحية سميراميس تقول جريدة الوطن (ص ٤) : « ستمثل في مساء الاثنين ٤ مارس المقبل بتياترو الشيخ سلامة حجازي رواية (الملكة سميراميس » الشهيرة وهي رواية جديدة لم يمثلها جوق من الأجواق العربية ووضعها فولتير الشهير معارضا رواية هاملت التي وضعها شكسبير . . وستلقى في تلك الليلة الخطب والقصائد الرنانة من حضرة الفاضلين اسماعيل

بك عاصم وسيد أفندى محمد ناظر الكلية الأهلية وغيرهما من الفضلاء والأدباء .
ويطرب الجمهور بعض المشهورين بالصوت الرخيم من رجال وسيدات . « وعلى
أية حال ، صارت قصائد سلامة حجازي التي لحنها في هاملت فتنه الأسماع
ومن بينها قصيدتا « عم يخون وأم لا وفاء لها » و « دهر مصائبه عندي بلا عدد » .
وأتقن الشيخ سلامة نور هاملت واشتهر به مثلما اشتهر جورج أبيض في دور
عطيل . ولم يتمكن معاصروه وخلفاؤه أمثال آل عكاشة وجورج أبيض من
التحرر من الأسلوب الغنائي الذي اتبعه الشيخ سلامة في تقديم تراجيديا شكسبير
على المسرح . وكان من السهل على الحكاشة أن يحتوا حذو الشيخ سلامة
لأن أصواتهم كانت تصلح للغناء بدرجات متفاوتة . يقول المؤيد عن تمثيل جوق
عكاشة مسرحية هاملت بتاريخ ٢١ أغسطس ١٩١٤ (ص ٧) : « ويتخلل التمثيل
منولوجات ينشدتها عبد الله عكاشة وأخواه زكي وعبد الحميد بأصواتهم الرخيمة
وتقدم أيضا فصول سينماتوغراف » . أما جورج أبيض فلم تكن عقيرته تصلح
للغناء . ومن ثم كثيرا ما كان يعهد إلى المطرب حامد مرسى بالغناء بين الفصول
ولابد أن جورج أبيض بذل جهدا جبارا حتى أمكنه شيئا فنيئا أن يقلل من أهمية
الغناء في التراجيديا الشكسبيرية . وساعد على ذلك بطبيعة الحال أن يوسف
وهبي أيضا لا يتمتع بالقدرة على الغناء .

أضف إلى هذا الزيادة المطردة في نسبة المتعلمين المصريين الذين يقرأون
شكسبير في أصوله الانجليزية وتأثر الفرق المصرية بالفرق الأجنبية التي تعد إلى
مصر وخاصة بفرقة أتكنز الانجليزية في كيفية اخراج التراجيديات الشكسبيرية
على المسرح . وفي نهاية العقد الثالث من القرن الحادي انحسر دور الطرب
والغناء أثناء تقديم المآسي انحسارا واضحا ، ولكنه لم يفيض له الاختفاء تماما
حتى النقد المسرحي الذي نشرته الصحف والمجلات بدأ في نهاية هذا العقد يولي
قدرا أكبر من الاهتمام بالتكنيك المسرحي . وفي هذه الفترة اشترك جورج أبيض
مع يوسف وهبي في تقديم بعض المآسي الشكسبيرية . فمثل يوسف وهبي دور
هاملت وأخرج المسرحية على نحو لم يرق في حين مجلة روزاليوسف التي كتبت
بتاريخ ٢١ أغسطس ١٩٢٨ (ص ١٨ - ١٩) تسخر من اخراجه بقولها : « هناك
رأي قد يكون فيه شيء من السخرية » . رأي يقول أن كل من يمثل دور هاملت
لا بد أن ينجح مادام النقاد في أمريكا وأوروبا لم يتفقوا حتى اليوم على شخصية
هاملت وماهيته وحقيقة أخلاقه ونفسيته كما أرادها وكما رسمها شكسبير . فكل
اخراج لهذا الدور الشهير يجد طائفة من النقاد تصفق له وتقول هذا هو هاملت
كما أراد شكسبير » .

وأوردت مجلة العروسة بتاريخ ١٢ نوفمبر ١٩٢٩ خبرا مفاده أن عزيز عيد
يصدد اخراج هاملت على نحو قبيح جديد وأن السيدة فاطمة رشدي ستمثل دور

هاملت تقول الحروسة (ص ١٦) : - « وما يذكر بهذه المناسبة أن السيدة فاطمة رشدي تقصد ويوصف أفندي حسن حديقة الأزيكية كل يوم لتتعلم المبارزة على صورة صحيحة » .

وفي ٢٨ نوفمبر عام ١٩٢٩ نشرت مجلة المستقبل (عدد ٨٤) هجوماً شديداً الوطاة على فاطمة رشدي وعلى اخراج عزيز عيد لمسرحية هاملت . تقول مجلة المستقبل (ص ٢٠) في تهكم : « أن فنان مصر الوحيد الأستاذ عزيز عيد سيخالف في اخراج الرواية جميع مسارح العالم سواء الفرنسي منها أو الانجليزي أو الألماني . ذهبنا لنرى هذه (المخالفة) العجيبة فما وجدنا جديداً ولا لمنا خروجاً عن المعروف . ولكن الذين رأوا الرواية أول يوم مثلت فيه قالوا ان عزيز عيد لم يظهر (شبح) أبى هاملت على المسرح بقاتا لأنه أراد أن يصوره في مخيلة الجمهور ويوهم النظارة أن هناك شبحاً ظاهراً من غير أن يظهره . ففشلت التجربة وسقطت المحاولة . وكان حظ (الفنانين) الخيبة المريرة وعاد (فنان مصر الوحيد) الى اظهار الشبح على المسرح بدون أن يخالف المسرح الانجليزي أو الألماني أو الفرنسي كما زعم . ولو أن كاتب تلك السطور أدرك أن هذا الأسلوب في الاخراج ليس بدعاً بل انه عودة الى المسرح الاليزابيثي في القرن السادس عشر الذي اعتمد على خيال النظارة أكثر مما اعتمد على ما يقدمه لهم من مشاهد تتفق مع الواقع لخفف بعض الشيء من قسوة سفرته من اخراج عزيز عيد الجديد . وتتناول مجلة المستقبل تمثيل فاطمة رشدي التي لعبت دور هاملت فتصفه بالمسخ والتشويه ، وأنها أظهرت على مسرح الأوبرا الملكية المصرية سلوكاً يذكروننا بأخلاق السوقة من أبناء العارات والعطوف وتشويحات حثالة الناس واشعاراتهم . وتختتم المجلة نقدها اللاذع بقولها ان فاطمة رشدي (التي لعبت سيدة فهمي امامها دور أوفيليا) أثبتت كفاءة نادرة في التهريج وانها اشتركت مع عزيز عيد في تحويل حاسة شكسبير الى مسخ هازل يثير الضحك .

وفي عام ١٩٣٠ مثلت فاطمة رشدي هاملت على مسرح حديقة الأزيكية لصالح جمعية الدفاع عن فلسطين ومن أجل أغاثة الفلسطينيين المنكوبين . وقد أوردت صحيفة السياسة بتاريخ ٧ يناير ١٩٣٠ وصفاً تفصيلياً لهذا العرض المسرحي . تقول السياسة (ص ٣) ان مراقبة قلم المطبوعات منعت القاء الخطب والقصائد السياسية أثناء فترات الاستراحة حتى لا يتحول العرض المسرحي الى احتفال سياسي . ولهذا وعدت جمعية الدفاع عن فلسطين المشرفة على تنظيم الحفل نشر هذه الخطب والقصائد في الصحف والمجلات . وتمتدح جريدة السياسة نجاح فرقة فاطمة رشدي في تمثيل هاملت نجاحاً لا بأس به ، ولكنها تبدي بعض التحفظات على الأداء فتعيب على بشارة وأكيم الذي لعب دور بولونيوس أنه ادخل على هذا الدور الجاد كما رسمه شكسبير جوانب كوميدية

ليس لها وجود في الأصل • وتحمل هذه الصحيفة مسئولية فشل المسرحية على عاتق مخرجها عزيز عيد • وتقول السياسة عن منسى فهمى الذى لعب دور عم هاملت : « كان من أحسن المواقف له تأنيبه لنفسه على قتل أخيه ومحاولة التخلص من ذكرى الجريمة بالصلوات • كذلك فقد أبدع في اغراء لايرتس ابن بولونيوس على الانتقام لأبيه وأخته من هاملت • وهو اول ممثل يجيد نطق الاسماء الافتراضية ولايزل لسانه في اللغة العربية • وها ميزتان ينفرد بهما دون بقية الممثلين في جميع الفرق التمثيلية • ويمتدح ناقد السياسة الفنى الممثلة الناشئة سيدة فهمى في دور أوفيليا لأنها «اجابت دورها اجابة تامة وعلى الأخص عندما أصيبت بالجنون » • ووصف هذا الناقد المسرحى دور لايرتس الذى لعبه يوسف حسنى بالضعف في تمثيل دور الموتور الذى يسعى الى الأخذ بالثأر من صديقه هاملت وخاصة بعد غرق أخته أوفيليا • كما أنه أنهى باللائمة على مرجريت نجار التى لعبت دور الملكة لأنه لم يظهر عليها أى نوع من الجزع لمصرع زوجها على يد أخيه الذى تزوجت منه فيما بعد • ولعل أهم نقد وجهه حنفى عامر – ناقد السياسة الفنى – لفاطمة رشدى التى لعبت دور هاملت أن اللقاء ما كان أسرع مما ينبغى وأنها تصرفت بطريقة تثير شكوك الملك وهى تراقبه أثناء مشاهدته تمثيل جريمته تمثيلا صادقا • ورغم ثناء ناقد السياسة الفنى على عزيز عيد فإنه يعيب على اخراجه : « تكرار تمثيل قصة قتل الملك في البلاط مرتين : مرة تمثيلا صامتا أعقبها مرة أخرى تمثيلا ناطقا • لا نرى موقفا لهذا التكرار وكان يصح الاكتفاء بالتمثيل مرة واحدة • وهذا يتفق وتأليف الرواية • وهناك نقطة أخرى لم يكن الاخراج فيها قويا وذلك عند المبارزة • فقد كان المتفق عليه بين الملك ولايرتس أن يعد الملك له سيفاً مسموما حتى إذا ما طعن به هاملت لم ينج من الموت • ولكن الذى حصل أن جرى بالسيف واختار هاملت سيفه أولا وتبعه لايرتس يبحث من بين السيوف عن السيف المسموم حتى عثر عليه • ووجه الضعف أنه لم توضع طريقة محكمة يستطيع بها لايرتس اختيار السيف المسموم أمام النظارة بشكل واضح » •

(ب) هاملت باللغة التركية :

في عام ١٩٢٨ وفدت الى مصر فرقة دار البدائع التركية لتقدم بعض عروضها المسرحية على مسرح الكورسالى في القاهرة ثم على مسرح الهمبرا بالاسكندرية قبل أن تعود الى الاسكندرية • تقول جريدة الاتحاد بتاريخ ١٧ أبريل ١٩٢٨ (ص ٥) : « هذه الفرقة مؤلفة من ١٠ ممثلين و ٦ ممثلات وملقن بادارة ارطغرل محسن بك ، وفي مقدمة نوابغها وصفى رضا وحسن كمال وأمين بليغ والسيدات بديعة موحد هانم وشاذى محمود هانم وفاخرة هانم » • ومن حديث

أجراه الممثل اسمون تويما مع الممثلة الأولى في هذه الفرقة بديعة هانم موحد
نشرته مجلة الناقد في ٢٢ أبريل ١٩٢٨ (ص ١٠ - ١٢) نعرف أن أباهما - وهو
موظف سابق في محكمة الاستئناف - مصري الجنسية ، وأن أمها شركسية ،
وأنها تتقن الفرنسية واليونانية إلى جانب التركية . وقد شاء لها القدر أن
تتزوج من ممثل شجعها على احتراف التمثيل . واشتركت بديعة هانم موحد مع
زوجها في اقتباس بعض الروايات الفرنسية وصياغتها باللغة التركية في قالب
يوافق ذوق بنى وطنها . ولم يكن في تركيا حين احترفت بديعة هانم التمثيل سوى
فريقي مسرحيتين أحدهما أرمنية والأخرى تركية تحمل اسم الفرقة الوطنية
ويرأسها برهان الدين الذي له يد طويلة على فن التمثيل إذ أنه شجع العائلات
الشريفة على احتراف التمثيل . ونقول مجلة الناقد أن ممثل الفرقة الأول رجل
اسمه غالب بك . وعن المهم أن نعرف أن فرقة البدائع التركية قدمت هاملت باللغة
التركية على خشبة المسرح المصري . ونستدل مما كتبه مجلة الصباح بتاريخ
٧ مايو ١٩٢٨ أنه كان هناك في تلك الفترة أسلوبان لإخراج هذه المسرحية .
أسلوب يتميز بالمصنوع والصباح والضجيج وأسلوب آخر ينص منحنى الأداء
الطبيعي الهادي . ويزعم الناقد الفني لمجلة الصباح (ص ٢٠) أن الفرقة
التركية كانت أكثر توفيقا في إخراج هاملت من فرقة أتكوز الانجليزية نفسها .
وتصف مجلة الصباح الطريقة التركية في الإخراج بأنها تقوم على « التزام الممثل
في دوره حد الطبيعة من غير مغالاة ولا تمدد في الإلقاء أو التضخيم في الصوت
وأحداث الاستفزاز بالضجة والصيحات » . وتذكر مجلة الصباح أن الفرقة
التركية قامت بحفظ الأنوار حفظا جيدا « حتى أن الملحن بين الكواليس يكاد
لا ينطق بكلمة واحدة في كل فصل » . وفي حديث أجرته مجلة روزاليوسف مع
مدير الفرقة أرطغرل محسن وممثلتها الأولى بديعة هانم بتاريخ ٢٤ أبريل ١٩٢٨
(ص ١٦ - ١٧) نعرف أن فرقة البدائع هي الفرقة الرسمية في تركيا وأن بلدية
الاستانة تنفق عليها ، وأن هذه الفرقة تعتمد تقديم الدراما والتراجيديات والفوديل
والكلاسيك في مصر . ويعترف مدير هذه الفرقة بعدم وجود مسرحية واحدة
مؤلفة باللغة التركية ، الأمر الذي اضطر المسرح التركي إلى الاعتماد التام على
المسرحيات الأجنبية المنقولة إلى التركية . وأدلى مدير الفرقة التركية - وهو
رجل أعزب - بتصريح فاجر وصفيق إلى مندوب روزاليوسف يقول فيه : « أعلم
يا صديقي أنني رجل مستهتر وأميل كثيرا إلى معايشة النساء ، فإن لم أجد
الجميلة استعضت عنها بالقبيحة وإن لم أجد الصبية فلتكن العجوز . وأميل بنوع
خاص إلى الخادعات وأفضلهن كثيرا عن نساء الطبقة الراقية . وقد ولعت
بعشقه منذ كان عمري خمسة عشر عاما » . ونقول بديعة هانم موحد أنها
أعجبت بالتمثيل على مسرح رمسيس وبخاصة تمثيل السيدة زينب صدقي التي
تعرف اللغة التركية فهي في نظرها « سيدة عذبة الحبيث رشيقة خفيفة الروح » .

ولعل من المهم أن نعرف أن الفرقة التركية حضرت الى مصر لأول مرة على نفقتها الخاصة رغبة منها في توثيق عرى الصداقة بين الشعب التركي والشعب المصري .

(ج) هاملت باللغة الأرمنية :

كانت زيارات الفرق الأرمنية الى مصر متكررة شأنها في ذلك شأن سائر الفرق الأجنبية . وليس في ذلك أية غرابة ، فإن الأرمن المقيمين في مصر كانوا الى جانب الشوام وبعض المسيحيين من أوائل الذين ساهموا في النشاط المسرحي فيها في وقت كان التمثيل وخاصة بين النساء يعتبر عملا فاضحا . وقد أوردت مجلة الناقد بتاريخ ٢٧ فبراير ١٩٢٨ (ص ٢٠) مقالا بعنوان « ممثل أرمني كبير - ظريفان في دور هاملت » . ولم يعتمد ظريفان في تقديمه لهذه المسرحية على جوق محترف . ولكنه استعان بفريق من الهواة من الجالية الأرمنية التي تعيش في مصر . واستطاع ظريفان رغم تقدمه في السن أن يمثل دور هاملت باقتدار . تقول مجلة الناقد في هذا الشأن : « وظريفان ليس من الممثلين الشبان الذين يساعدونهم سنهم على أداء مثل هذه الأنوار . فهو كهل تظهر عليه وطأة السنين ومع ذلك فقد كافح فتوة دوره كفاحا خرج منه فائزا منصورا . وهذا ما يضاعف إعجابنا به » . وهو أمر يذكرنا بالشيخ سلامة حجازي الذي ظل يمثل روميو وهاملت حتى وقت متأخر من عمره . وقامت السيدة فالانتين - وهي امرأة تتمتع بصوت رخيم - بدور أوفيليا . « وهناك ممثلة أخرى قامت بدور الملكة يعرفها الجمهور ويصفق لها في المسارح العربية وهي السيدة احسان كامل - أو اذا شئت فسمها باسمها الأرمني فارتانوس برتفيان . فقد كانت هاملت عظيما من عوامل النجاح في رواية هاملت » .

٣ - عطيل

في مطلع هذا القرن كان المسرح المصري يقدم مسرحية عطيل بصورة متكررة ليس في القاهرة والاسكندرية فحسب ولكن في مسارح الأقاليم أيضا تحت أسماء مختلفة فهي تعرف بعطيل أو أوتللو أحيانا وبالقائد المغربي أحيانا وحيل الرجال أحيانا أخرى . وأحيانا كانت هذه المسرحية تعرف باسم عربي صرف هو عطاء الله . وعرب المصريون أسماء بعض شخصياتها فأطلقوا اسم يعقوب على ياجو وقصى على كاسيو . وقد سبق للمسرح المصري - كما يقول مصطفى بدوي - أن عرب بعض شخصيات « العاصفة » فأطلق اسم غلبان أو عريان على أريل وعاذر على أندريان وخالونزو على الونزو . وظل المسرح المصري لا يستقر على تسمية واحدة لهذه المسرحية لأكثر من عقد حتى اعتلى جورج أبيض خشبة المسرح في العقد الثاني واشتهر بتقديم دور عطيل عليها . وبلغت حكاية التديل الذي قدمه أياجو الخبيث من الشهرة والذيع جعلها معروفة لدى الخاص والعام في طول البلاد وعرضها . مثل سلامة حجازي هذه المسرحية باسم « أوتللو » كما تفيد بذلك جريدة المؤيد الصادرة في ١ أبريل ١٩٠٢ (ص ٦) . ومثلها بهذا الاسم أيضا جوق سليمان قرداحي كما جاء في الأهرام بتاريخ ٥ فبراير ١٩٠٤ (ص ٢) وجمعية الابتهاج الأنبي في ملعب زيزنيا كما جاء في جريدة البصير الصادرة في ٢٦ أبريل ١٩٠١ (ص ٢) . فضلا عن الفرق الأجنبية التي كانت تمثل في الأوبرا الخديوية . وكان جوق قرداحي يقدمها أحيانا بعنوان « المحتال والقائد المغربي » (وبطبيعة الحال المحتال هو أياجو والقائد المغربي هو عطيل) كما تدل على ذلك صحيفة المقطم في ٢٠ يناير ١٩٠٣ (ص ٣) . وتخبرنا الأهرام بتاريخ ٢٠ أبريل ١٩٠٦ (ص ٢) أن جوق قرداحي مثل « القائد المغربي » في أسيوط .

بدأ جورج أبيض حياته المسرحية في عام ١٩١٢ بتقديم ثلاث مسرحيات هي أوديب الملك ولويس الحادي عشر وعطيل في يونية من ذلك العام تحت رعاية الأمير عمر طوسون وفي حضور حسين باشا كامل وعزيز باشا عزت من أجل الأعمال الخيرية . تقول صحيفة المؤيد بتاريخ ٨ يونية ١٩١٢ ان ثلاث فرق مسرحية وهي فرقة جورج أبيض وفرقة عبد الله عكاشة وفرقة غولي اشتركت في هذه المناسبة الخيرية . ويخبرنا المؤيد (ص ٥) : « وفي خلال الفصول انشد شاعر الرقة والابداع خليل أفندي مطران قصيدة من درر القول والقي حاضرة عزتلو الفاضل نعوم بك شقير قصيدة في شكر الشام لصر وتلاه سعادة سليم بك ثابت من أعيان سوريا فارتجل خطابا توسع فيه يشرح اخاء القطريين وارتباطهما . وكان يقدم الشعراء والخطباء الى الحضور سعادة المفضل رفيع بك العظم الذي تولى هو وصاحبا السعادة سليم بك ثابت واسكندر بك طراد بيع الهدايا بالمزاد العلني فكان صاحبا الدولة الأميران عمر باشا طوسون وحسن باشا كامل وسعادة عزيز باشا عزت أول المروجين لهذا المزاد الخيري » .

ويظهر جورج أبيض لم يجد الأدباء أمثال مطران ومحمد تيمور وصالح جودت حرجا في الكتابة للمسرح أو الكتابة عن المسرح . وشجع أبيض الشباب المتعلم أمثال زكي طليمات ومحمد عبد القدوس والشاعر الأديب فؤاد سليم على الانخراط في التمثيل . ورغم تقدير محمد تيمور لفن جورج أبيض فإنه يعيب عليه أمرين : أولهما عدم حرصه وأفراد جوقته على حفظ أدوارهم . وثانيهما تكاسله كلما اطمئن الى نجاحه ، الأمر الذي يؤدي به الى الفشل وانقراض الجمهور عنه أحيانا . ولكن محمد تيمور يعترف بأن هذا الفشل كان يحفز دأبا للمقاومة والتحدى حتى يتحقق له النجاح من جديد . وتخبرنا الجريدة بتاريخ ٢٠ أكتوبر ١٩١١ (ص ٥ ، ٦) أنه « من عادات جورج أفندي في التمثيل أنه يقدم عند مواقف الغضب . ونرى ذلك في تمثيله البديع للويس الحادي عشر . وفي عطيل وغيرها . وتفيد جريدة الوطن بتاريخ ١١ أكتوبر ١٩١٢ (ص ٦) أن جورج أبيض مثل عطيل في ثياترو عباس أمام السيدة ابريز استانس التي لعبت دور ديدمونة ، ومريم سباط في دور اميليا وصيفة ديدمونة (وزوجة اياجو) ، وعزيز عيد في دور ياجو . ويقول الوطن أنه ليس عسيرا على جوق أبيض أن يحرز تقدما تحت إدارة على أفندي يوسف وسليم أفندي أبيض وبتعصيب من شريكه عبد الرازق بك عنایت . وتصف جريدة الوطن بتاريخ ١٠ أكتوبر ١٩١٢ (ص ١) الممثلة مريم سباط بأنها نابغة الممثلات . « فان الذي يراها وهي تمثل يتصور أنه يرى حقيقة لا تمثيلا ، فهي حقيقية في حركاتها تعملها بغير تكلف فصيحة في منطقتها جهورية في صوتها توقع كلماتها توقيعا الطبيعي » .

من المؤكد أن المسرح المصري على يد جورج أبيض بدأ يتخلى تدريجيا عن الغناء كضرورة مسرحية . والدليل على ذلك ما جاء في جريدة الاكسبريس بتاريخ

١٩ مايو ١٩١٢ • يقول الاكسبريس (ص ٢) ان الشعب الاسكندري اقبل اقبالا عظيما على حضور مسرحيات جورج ابيض في مسرح الحمراء • بل انه برهن على انه يقدر الشيء الحسن فلا يتأخر عن مساعدته ويعجبه التمثيل الراقى فيقبل عليه لا كما كان يقول بعضهم من انه لا يحب من التمثيل الا الغناء الذي تعودته من الشيخ سلامة حجازي ، لأنه لو كان ذلك صحيحا ما اكتظ مسرح الحمراء حتى لم يبق فيه موضع لقدم • ولكن من الخطأ ان نعتقد ان المسرح المصري تخلص بسهولة من تأثير غناء الشيخ سلامة فيه • حتى جوق ابيض نفسه لم يستطع ان يتخلص من هذا الأثر لفترة من الزمن • فقد حرص هو الآخر على تقديم المشهيات الغنائية والموسيقية لاغراء الجمهور بمشاهدة عروضه • وبادىء الأمر لم يشفع لجورج ابيض انه كان كما وصفته المهرسة بتاريخ ٢٣ أبريل ١٩١٢ (ص ٢) قتي • محب لفنه وله صوت جميل - صوت رجل يشعر ويفكر - تتمشى فيه العواطف كما تصير التأثيرات التي يحدثها هذا الصوت في قلب المصفي اليه • صوت هائل في الغضب ، مبك في الحزن ، لطيف في الحديث ، عذب في الرقة • وهو مع هذا فصيح المنطق ، جميل اللهجة ، سهل اللقاء • ولم يشفع له أيضا ان تمثيله مسرحية عطيل كان يعتمد على تعريب خليل مطران لها ، وان سائر الصحف استقبلت هذا التعريب - الذي اهداه صاحبه الى صديق له اسمه نجيب بستر - بالتهليل والتكبير • كتبت جريدة المهرسة بتاريخ ١١ يونية ١٩١٢ (ص ٣) تقول : « اهدتنا مكتبة المعارف لصاحبها الأديب نجيب المندى ديتمري رواية عطيل التي طبعتها اخيرا • وهي الرواية الفذة التي حازت استحسانا كبيرا • كيف لا وواضعها شكسبير ومخرجها الى العربية الكاتب خليل المندى مطران وممثلها الجوق العربي الجديد الذي ينهض بالتمثيل النهضة الكبرى وهو جوق جورج ابيض • فقد اضطر جورج ابيض الى اللجوء الى الغناء والموسيقى والرقص كي يجتذب الجمهور الى مسرحه • ولعله توسل في ذلك الى الرقص أكثر من أي شيء آخر • كان سلامة حجازي يشدو له أيام ان ضمهما سويا جوق واحد • وبعد انفصالهما التجأ جورج ابيض الى كامل الخلعي ليقدم الحانه الى الحاضرين • وكما ذكرنا ، كان ابيض كثيرا ما يستعين بحام مرسى ليطلب له الحاضرين • فضلا عن ان الفرقة الموسيقية كانت تصدح خلال الفصول • يقول المندوب الفني للاكسبريس بتاريخ ١٩ مايو ١٩١٢ (ص ٢) : « سرني ان بعض العائلات المصرية حضرت أيضا وشاهدت التمثيل فأعجبها ، الا شيء واحد اسماءها وهو رقص فتيات بارييس ونابولي الذي كان على (المكشوف) • ولم يكن الرقص مجرد فقرة تقدم بين الفصول بل كان جزءا لا يتجزأ من تمثيل جوق ابيض لمسرحية عطيل • وراق هذا الرقص في عيون الرجال فصفقوا له تصفيقا مدويا مطالبين بأعادته ، الأمر الذي يذو بذور الشقاق والغيرة في قلوب بغض السيدات على أزواجهن • وتقول جريدة الاكسبريس المشار

اليها ان احدى الهوام من الحاضرات علقت على هذا الرقص بقولها : « انهم كانوا في الماضي يعييون الغناء على الشيخ سلامة حجازي ويقولون ان الاقبال عليه لصوته فقط » . والآن هم يتصيدون الناس بالرقص والراقصات فيصرفونهم عن التمثيل الى الرقص » .

وبالرغم مما أصابه جورج أبيض من نجاح باهر ومما قدمه جوقه من مشهيات غنائية وموسيقية وراقصة ، فان الجمهور كان يزور عنه أحيانا بسبب عزوف الطبقة العليا عنه من ناحية واتصراف الطبقة السفلى الى مسارح الهزل الخليط . ويتضح لنا هذا من مقال نشره عبد العزيز حمدي في جريدة اللواء بتاريخ ٣ أبريل ١٩١٢ (ص ٢) . ويعزو عبد العزيز حمدي السبب في خلس مسرح أبيض أحيانا من النظارة الى انه لا يروق في عيون العوام . ومن ثم فان أمه يتلخص في اجتذاب الطبقة العليا والطبقة المتوسطة اليه . وهكذا لا يبقى أمام أبيض سوى خيار واحد يتلخص في السعي نحو اجتذاب الطبقة المتوسطة . ولكن مشكلة الطبقة المتوسطة أنها تعودت على التمثيل مقترنا بالأناشيد والأغاني والألمان . ويرى عبد العزيز حمدي أيضا أن قلة عدد المسرحيات في ريبورتوار جوق أبيض أدت الى تكرار تمثيلها ، الأمر الذي أصاب النظارة بالملل ، ودفعهم منذ البداية الى الانفضاض من حوله . فهو ليس في جعبته ما يقدمه اليهم سوى ثلاث مسرحيات هي كما أسلفنا أوديب الملك ولويس الحادي عشر وعطيل . فاضطر الى تمثيل كل واحدة منها سبع مرات تقريبا في مدة لا تزيد عن الشهر . ولا يخفى ما يستولى على النفوس من السامة من كثرة التكرار في مثل هذه الأحوال . ولهذا يقترح عبد العزيز حمدي على جوق أبيض أن يحتفظ في ريبورتواره بعدة مسرحيات نراء للسامة والملل ، وأن يستبدل الرقص في حفلاته بأنشاد بعض القصائد الأدبية : « وكما أوجد للرقص مكانا في خلال التمثيل كان يمكنه ايجاد مكان لانشاد بعض القصائد الأدبية التي تأخذ بمجامع القلوب او على الأقل من خلال الفصول لأن تأثير الألب على السمع اكبر من تأثير الرقص على نفوس الأدباء » .

كتب محمد أمين مقالا قيما - اتفق معه فيما يذهب اليه - في « الجريدة » الصادرة بتاريخ ٣٠ سبتمبر ١٩١٢ (ص ١ ، ٢) . ويتناول هذا المقال مسرحية عطيل التي مثلها جوق جورج أبيض من حيث الترجمة والتمثيل والاخراج . . . يقول محمد أمين - وهو في ذلك محق - ان تعريب مطران رغم قيمته الأدبية الكبيرة يصلح للقراءة فقط ولا يصلح للتمثيل : « أنا لا أتردد في القول ان أسلوب مطران الانشائي الشديد التماسك المتين البناء ذا الجمل الكثيرة الاستعارة الجزلة الألفاظ - هذا الأسلوب لا يصلح ان يكون أسلوب رواية تمثّل في المسارح العربية بل يصلح ان يكون أسلوب مقالة في الألب تضرب في الخيال الشعري بسهم واغبر » .

أو أسلوب قطعة تكتب للخاصة وأهل الأدب . ومنتبين ذلك جليا من لهجة الممثلين في تلك الرواية فانهم يسردون عباراتها سردا متدفقا من أفواههم لا يقدر أن يزنوها على حركاتهم ونغمات أصواتهم إذ أن العبارات الخطابية والتمثيلية تختلف بعض الاختلاف عن العبارات الكتابية ، لأن الأولى يجب أن تكون مستقلة الأجزاء ، بعض الاستقلال ليستطيع الخطيب أو الممثل أن يوفق بين عباراته وحركاته وإشاراته . أما الثانية فهي محل لتدبيج الألفاظ وتركيب الجمل ووصل بعضها ببعض . وقد ظهر لكل من شهد تمثيل رواية لويس الحادي عشر ورواية عطيل أن عبارات الأولى تسيل من أفواه الممثلين سילהا وعبارات الثانية تدور في حلوقهم وتخرج من أفواههم بقعقة شديدة كدوى الطلقات النارية . ويعيب محمد أمين على ما في ترجمة خليل مطران لعطيل من غريب الكنايات والتشبيهات ، كما يعيب على هندسة أنشاء المسارح المصرية عدم عنايتها بتوزيع الأصوات توزيعا منسجما ، الأمر الذي يزيد من قعقة وطنين الكلمات التي تخرج من أفواه الممثلين وينحى محمد أمين باللائمة على جوق أبيض لحشره الرقص والغناء ابتغاء لرضاء النظارة . فيقول : « لا يخفى أن رقص الشعب في فرنسا في عهد لويس الحادي عشر يخالف الرقص في جزيرة قبرص والبندقية في عهد الدولة الرومانية . ولا يقبل في هذا عذر من يعتذر بأن الداعي لذلك هو ارضاء العامة ، فإن ارضاء الفن مقدم على ارضاء العامة ولو كان في ذلك بعض التضحية . ومثل خروج أحد الممثلين بين فصلين بملابس التمثيل ليلقى قصيدة في مدح الحاضرين . ومثل القاء مدير الجوقة لقصيدة فرنسية (مونولوج) بين فصول رواية عربية وهو بزي قائد مغربي مما لا يقبله الذوق السليم » . أضف إلى هذا أن محمد أمين يعيب على الممثلين والممثلات كثرة ما ورد على السنتهم من أخطاء في النحو والأعراب . والرأي عند هذا الناقد أن عزيز عيد حفطور على الكوميديا ، ومن ثم فإنه لا يصلح لأداء دور ياجو . يقول محمد أمين في هذا الشأن : « وما لاحظته إعطاء دور الواشي (ياجو) لعزيز عيد . وهو لا يناسب عيد لأنه دور رجل ذي دهاء وحيلة ومكر . وعيد رجل ذو دهاء وفكاهة فطرية » . ولكن محمد أمين يعتقد أن جورج أبيض نجح في أداء دوره : « أن أبيض أجاد تمثيل دوره كل الاجادة » . وقد زاده كمالاته في اجادته ضخامة جسمه وشدة صوته وقرب لهجته من لهجة المغاربة . وهذه بعض الصفات اللازم توفرها في من يمثل دور عطيل » .

وإذا كان جورج أبيض قد تعثرت خطاه قبل نشوب الحرب العالمية الأولى في عام ١٩١٤ فإنه أصيب بنكسة مع بداية هذه الحرب استمرت عدة سنوات . ولعل هذا ما دفعه إلى الاتفاق مع الشيخ سلامة حجازي الذي بدأ المرض يتسلل إلى جسمه على تكوين جوق باسميهما ضم إليه الممثل البار محمد بهجت الذي قيل عنه أنه استطاع أن يصبح ندا لجورج أبيض في تمثيل بعض الأدوار في

مسرحيات شكسبير التراجيدية • وترجع النكسة التي أصابت أبيض في الأساس إلى استثناء التمثيل الهزلي في مصر وانتشاره بشكل وبائي إلى درجة افزعت مثقفي الأمة الذين هبوا لمقاومته ودرء أخطاره • ووصل التمثيل الهزلي إلى ذروته قرب نهاية العقد الثاني من القرن الحالي • وأصبح الناس يقبلون أقبالا عظيما على مسرح الريحاني ومسرح البربري على الكمار • ولعل هذا الزحف الكوميدي الرهيب هو الذي دفع جورج أبيض إلى أن يخرج عما تؤمله له طبيعته وأن يمثل مسرحيات كوميدية لا تتفق مع مواهبه كما يقول محمد تيمور • ورغم هذا استطاع جورج أبيض بعد انفصاله عن سلامة حجازي في عام ١٩١٦ أن يقف على قدميه من جديد • فقد تمكن من إنشاء فرقة جديدة أخرجت أربع مسرحيات جديدة هي ماكبث - كين - العرائس - الضحايا أصابت نجاحا عظيما وحقت لأبيض ثروة عريضة • وبذلك استطاع أبيض أن يدحض الاتهامات التي كان أعداؤه يلصقونها به مثل القول بأنه صورة طبق الأصل من أستاذه سليفان ومقلد أعمى له لا يتقن سوى تمثيل أدوار أوديب ولويس الحادي عشر وعطيل التي تعلمها من أستاذه • يقول محمد تيمور عن هذه المرحلة في حياة جورج أبيض : « ثم مثل ماكبث وكين وبهما عانت إليه ثقة الجمهور وعرف الناس أنه ممثل كبير لا يعجز عن خلق الأدوار بما توحيه اليه نفسه الهائلة • لقد بلغ جورج أبيض الغاية التي لم يصل إليها ممثل قبله • وبها ملك زمام جمهوره وتحكم فيه كما يشاء • بل من ذلك العهد أصبح ثقل الجيب لا يشكو ضيقا ولا عسرا » • (المنبر ٥ سبتمبر ١٩١٨ ، ص ١) • وفي خلال هذه الفترة مثل جورج أبيض دور عطيل فتفوق في أدائه • ونستدل مما نشرته جريدة الوطن بتاريخ ٢٣ يولية ١٩١٨ أن كليز حداد مثلت دور أميليا ومنسى فهي نور ياجو وعباس فارس دور كاسيو •

في عام ١٩٢٨ قدم مسرح رمسيس مسرحية عطيل لمدة أسبوعين متتالين • وأخرج المسرحية ادموند قويما ومثل جورج أبيض نور عطيل ويوسف وهبي دور ياجو ونولت أبيض دور ديسمونة وأحمد حلام دور كاسيو وفردوس حسن دور أميليا • وتخبرنا مجلة المستقبل (عدد ٢ ٥) بتاريخ ١٣ ديسمبر ١٩٢٨ أن فرقة المسير هرفيه الفرنسية التي جاءت إلى مصر للتمثيل في دار الأوبرا اعتزمت زيارة مسرح رمسيس لمشاهدة رواية عطيل على خشبته وتقول مجلة المستقبل : أن المسير هرفيه مدير الفرقة كان (جان برمييه) في الفرقة التي انتخبها جورج أبيض وجاءت إلى مصر في سنة ١٩١٢ ومثلت بعض الروايات الفرنسية في دار الأوبرا الملكية تحت رئاسته •

من الواضح مما كتبته بعض الصحف عن التمثيل في مسرح رمسيس أن الوعي بأدب شكسبير قد زاد زيادة ملحوظة بين نقاد المسرح • فنحن نراهم

مثلا يقارنون بين التمثيل والنص الأصلي للمسرحية لاظهار ما بينهما من خلاف . يقول ناقد الكشكول بتاريخ ٩ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١٦) عن التغييرات التي أجراها يوسف وهبى فى مسرحية عطيل حين قدمها على مسرح رمسيس : « أخرج الأستاذ يوسف وهبى شكسبير فى عطيل وفى نفس الوقت الذى تخرج فيه بدار الأوبرا الملكية (من قبل فرقة أتكنز) فكان ظالما ، بل كان متبصحا ، بل كان سخيلا جاهلا . لقد عبث بشكسبير فقير من قصته وحوار ومسح وبتر وحرف المشهد الأول (أمام منزل بارابانسيو) كما أضاف الى الفصل الثالث بعضا من الفصل الرابع بعد أن بتر معظمه ، ولم يكتف بذلك ولم يقنع باعتدائه على قدس شكسبير بل انصل الى الأستاذ خليل مطران فمسح لغته وشوه فى عباراته وغير من ألفاظه وحششا من عنده ما لا ندرى كيف يرضى الخليل به » . ويتناول الكشكول تمثيل يوسف وهبى فى دور ياجو قائلا : « ان ياجو كان سخيلا متعنتا غليظ القلب فظ الصوت وحشى الطلعة » . طبعاً لا تعلم ذلك بل تعلم أن ياجو ممثل بطبيعته رشيق لبق رقيق الصوت ناعم اللمس لين الحركات أخاذ الظل يفتن النساء . ذلك ما تعلمه عن ياجو وذلك حقا بعض ياجو . ولكن يوسف ترك كل ذلك تصلفا وكبرياء أو عجزا وقصورا ، لست أدري . ولبس الشخصية السخيفة الأولى التى بينت لك بعض نواحيها . يوسف غير مبال ولا يعنى كثيرا بدرس الشخصية التى يلبسها ولا يجهد نفسه فى تفهم خفاياها الدقيقة والتعمق فى أسرارها الطبيعية والوقوف بعد ذلك على مبعث تطورها » . ويقول محمد توفيق يونس فى مقال له نشره فى السياسة بتاريخ ٢ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ٢) أن الجمهور المصرى لا يعمل تكرار تمثيل مسرحية عطيل . ويمتدح هذا الناقد تمثيل جورج أبيض ويوسف وهبى وتعريب مطران ، ولكنه يعيب على يوسف وهبى أنه كان ظاهر الخبث والمكر . وفى رأى محمد توفيق يونس أن الغيرة ليست سهلة عند عطيل ولكن براهيم ياجو المقنعة هى التى أثارتها : « الغيرة ليست سهلة لدى عطيل » . وهو لا يضطر الى الاعتقاد بجرم ديمونة الا حينما يريه ياجو براهيم قوية . فعطيل لم يفكر قط فى أن زوجته تخونه – حتى ظنون ياجو لا يأخذها قضية مسلمة . فهو يطلب براهيم مقنعة لا تقبل التأويل ، ويذكر ناقد السياسة بعض الممثلين الغربيين الذين أجادوا تمثيل عطيل فيقول : « وممثلو دور المغربى الحديثون البارزون أغلبهم ايطاليون منهم توماسو سالينى وجيوفانى جراسو » . وقد مثله فى إنجلترا ادمون كين الذى ظهر كعطيل فى ٥ مايو ١٨١٤ وكياجوى فى اليوم السابع من الشهر ذاته ، وهنرى ارفنج الذى تبادل دورى عطيل وياجو مع ادوين بوت فى مايو عام ١٨٨١ » .

ويضيف محمد توفيق يونس الى ذلك قوله : هو الجديد فى تمثيل رواية عطيل اليوم هو قيام يوسف وهبى بدور ياجو . ولقد كان يوسف حقا صورة مجسمة

للخبث والدهاء • ونجح كثيرا بحركاته وإشاراتِهِ في الظهور بهيئة الماكر اللئيم النمام • ولكننا نرى - على عكس ما يرى هو - أن ظاهر الشخصية لا يدل على باطنها : فلو أن ظاهر ياجو كان ينم عن حقيقة ما انطوت عليه نفسه لما قربه عطيل منه واستمع إليه • ونحب في النهاية أن نلفت نظر الفرقة إلى العناية بضبط الكلمات • فلقد كان الممثلون يلحنون بشكل لا نقبله ولا نرضاه • كما أننا نأخذ على فرقة رمسيس حذفها من الرواية عدة مواقف فقطعوا تسلسل العمل وشوهوا جمال القطعة • فهل لم تستطع الفرقة تمثيل رواية شكسبير كاملة ، وهل لم تقو على هضم لغة مطران الرائعة !

وتؤكد صحيفة الاخبار بتاريخ ٦ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ٢) ما أصاب مسرحية عطيل من تشويه ومسح على مسرح رمسيس • فقد حذفت فرقة رمسيس مشهداً بأكمله هو بمثابة مقدمة للمسرحية ، كما حذفت مناظر أخرى وخاصة من الفصلين الثاني والثالث • ويعطينا ناقد الاخبار المسرحي أبو الخير نجيب مثلاً عملياً على هذا المسح فيقول : « ذلك أن عطيلاً طرد الملائم ميشيل كاسيو من خدمته بسبب ما توهمه من سوء سلوكه بتأثير ما كان يدسه ياجو في أذنه من سوء أخلاق كاسيو وعدم أمانته وبسبب تهتكه ، فهل من المعقول أن يدخل الملائم كاسيو قصر قائده ويتقابل مع زوجة القائد على مرأى من الجميع بعد ذلك الطرد الذي كان من نصيبه أمام أقرانه وزملائه ١٩ » ويعلق أبو الخير نجيب على التمثيل فيقول عن يوسف وهبي : « ومهما يكن فقد نجح في تمثيل دوره ولكنه لم يبلغ النجاح الذي أحرزه عزيز عيد ومنسى فهمى حين كان الاثنان يمثلان هذا الدور نفسه مع الأستاذ أبيض في الزمن الماضي • وقد أبدع حسن أفندي البارودي في دور برياناسيو • أما محمد أفندي إبراهيم (الدوج) فإنه كان كمن يحتضر وقد سقط في هذا الدور سيقوطاً تاماً • أما مختار عثمان (رودريجو) فلنا فيه رأى ، وهو أن عثماناً لا ينبغي أن يعطى أدواراً كبيرة في روايات الدرام والتراجيديات لأن طبيعته كوميديية خالصة » • ويثنى أبو الخير نجيب على تمثيل جورج أبيض ودولت أبيض ويصف فردوس حسن التي لعبت دور أميليا وعلوية جميل التي لعبت در بيانكا بأنهما فئتان مجتهدتان •

وتبرر مجلة المستقبل ما أجراه مسرح رمسيس على مسرحية عطيل من حذف في عددها الصادر بتاريخ ١ نوفمبر ١٩٢٨ بأنه اقتضاب مناسب ولا يزيد عن الحاجة : « حتى إذا كان حذف الفصل الرابع دون مبالاة أو اشفاق • • • وهكذا ظهرت الرواية في أربعة فصول • وكان شكسبير قد كتبها في خمسة فهي اليوم خالية من دبالوجاتها الطويلة أكثر حبكة قريبة اتصال الحوادث » •

ونشرت مجلة العروسة بتاريخ ٧ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١٦) مقالاً يتضمن

سيلا منهمرا من التقريظ ليس على ابيض ويوسف وهبى ودولت ابيض (التى لعبت دور ديدمونة) فحسب بل على شخصيات المسرحية الثانوية مثل كاسيو الذى لعب دوره أحمد علام .

وفي نهاية الحديث عن مسرحية عطيل أرى أنه من المفيد أن أردد بعض ما قاله محمد على غريب فيها ، وخاصة لأن أنفه المزكوم يجعله غير قادر على أن يشم رائحة المسرحية على حقيقتها ، فهو يذم بعض الجوانب الوثنية في تركيبات مطران اللغوية ، ولو أدرك هذا الناقد أن « الملك لير » تنضح بالوثنية في كثير من مواضعها ، لخفف في وطأته على معرب « عطيل » . يقول محمد على غريب في صحيفة الأخبار بتاريخ ١ نوفمبر ١٩٦٩ (ص ٣) أن تعريب مطران لهذه المسرحية يدعو الى الاعجاب لأنه يجمع بين القديم والحديث . ولكنه يلوم المعرب لاحتفاظه ببعض التراكيب الأجنبية التى لا يمكن قبولها في بلد إسلامي مثل قوله : « ان السماء تسفر من نفسها » . ويعتقد هذا الناقد أن من حق مسرح رمسيس أن يجرى على النص الشكسبيرى ما يراه من تعديل وتغيير تعشيا مع روح ومزاج النظارة المصريين ، كما يعتقد أن مثل هذا التصرف لا يمنع العمل الفنى طالما أنه يحتفظ بالفكرة الأساسية في المسرحية .

٤ - مكبث

لسبب غير واضح لم تنل مسرحية مكبث رغم تكرار تعريبها ما أصابته « روميو وجوليت » و « هاملت » و « عطيل » من نجوع وانتشار بين النظارة المصريين . وبالرغم من أن الشعب المصرى عرف شكسبير عن طريق المسرح قبل أن يعرفه عن طريق القراءة ، فهناك من الشواهد ما يدل على أنه عرف مكبث عن طريق المطالعة أكثر منها عن طريق المشاهدة وقد شهدت العقود الثلاثة الأولى من القرن الحالى ما لا يقل عن أربعة معربات لمسرحية مكبث ، أولها - فيما أعلم - تعريب عبد الملك ابراهيم واسكندر جرجس الذى ظهر عام ١٩٠٠ وأشار الى مجلة الهلال بتاريخ ١ مارس ١٩٠١ (الجزء الحادى عشر من السنة التاسعة ص ٢٤٤) . ونستدل من خبر نشرته جريدة الأهرام بتاريخ ٤ أبريل ١٩٠٣ أن هذا التعريب قدم على خشبة المسرح ، فهى تقول (ص ٢) : « جمعية المعارف - تمثل في مساء اليوم جمعية المعارف الخيرية المركزية في تياترو حديقة الازبكية رواية مكبث من تأليف شكسبير تعريب عبد الملك أفندى ابراهيم فنصت الأدباء على حضور هذه الليلة وتعضيد القائمين بها » . وفي معرض حديثه عن هذا التعريب يقول مصطفى بدوى أن العربيين المصريين أرادوا من الجمهور أن يستسيغ تعريبهما فنسبا الى هيكلت بعض التعاويذ السحرية التى تألفها الأذن العربية دون أن تربطها بالأصل الشكسبيرى اية صلة . ومن ثم فقد جملا هيكلت تنقوه بالفاظ منمعة غريبة ولا معنى لها بهدف خلق جو من السحر يمكن للعربى أن يستسيغه .

وكما ذكرنا في صدر هذا الكتاب أصدر محمد عفت القاضى بالمحاكم الأهلية ونجل سعادة خليل باشا عفت تعريبا شعريا لمسرحية مكبث عام ١٩١١ ، يدل على تمكنه الفائق من اللغتين العربية والانجليزية . وأهدى محمد عفت تعريبه الى سعادة طيوزادة حسين باشا رشدى ناظر الخارجية المصرية آنذاك . ومن المؤسف أن علو شأن هذا التعريب كان فيما يبدو سببا في نفور المشتغلين بالمسرح منه ، فلم نسمع عن محاولتهم لتقديم هذا العمل على خشبة المسرح .

وكل ما استطعنا العثور عليه بضعة اعلانات قصيرة متفرقة تحت الطلبة على اقتنائه لانه يفيدهم في استنكار مقرراتهم الدراسية . فجريدة الوطن الصادرة بتاريخ ١٠ يناير ١٩١٢ (ص ٦) تحض « الطلبة على الاستفادة من مطالعة تلك الرواية البليغة » . ولا أعرف مترجما جرؤ على تعريب إحدى تراجميات شكسبير شعرا سوى هذا القاضي الموهوب . وفيما بعد حاول حافظ ابراهيم أن يعيد التجربة فلم ينجح منها غير أجزاء قليلة لا تعرف منها الا ترجمته الشعرية لمشهد الخنجر . وهو من أهم المشاهد في المسرحية . وفيه نرى مكبث حين يهجم بقتل دنكان يحاول الإمساك به فلا يستطيع . وفي ترجمة حافظ ابراهيم لهذا المشهد نرى مكبث يقول :

كأنى أرى في الليل نصلا مجردا

يطير بكلنا صفحتيه شرار .

وعندما أصدر خليل مطران تعريبه لهذه المسرحية عاب عليه بعض النقاد خلوه من الشعر . تقول جريدة الأفكار بتاريخ ٢١ فبراير ١٩١٧ (ص ٢) : « رواية مكبث : تعريب خطاب مكبث لخنجره الخيالي - مثلت فرقة الأستاذ أبيض بالأوبرا السلطانية رواية مكبث تأليف شكسبير وتعريب الأستاذ خليل مطران . وقد لاحظ بعض الأديباء خلوه التعريب من المواقف الشعرية مع أن الرواية كلها شعر ومؤلفها شاعر ومعربها شاعر . ولقد نشرت الأهرام الغراء من التعريب خطاب مكبث لخنجره الخيالي . لذلك بدا لحضرة الأديب الفاضل محمد أفندي الهراوي الكاتب الأول بدار الكتب السلطانية أن يصوغه شعرا راجعا فيه الى الأصل الصحيح . فسمى أن أصحاب الرواية يطولون هذه المنظومة محل القطعة الشعرية عند إعادة تمثيلها حتى يشعر الجمهور بلذة الشعر التي خلت منه » . وتبدأ هذه المنظومة التي صاغها محمد الهراوي بالأبيات التالية :

أرى خنجرا يبدى الى بمقبض

اتصلا ترى عيناي أم أنا خائله

هلم . الا مالى أراه وماله

بعيد مقال الكف حين تصاوله ؟

فيا أيها النصل الذى لاح خلبا

وقبحال دون اللمس الا اللمح خائله

ترى أنت نصل أم تخيل واهم

به خيل الحمى قضابت دلائله ؟

بلى • أنت في عيني تمثلت مثلما
أجرد نصلا هذبة صياقله

وقد جئت تهدينى طريقا شرعتها
وتشبه نصلى فى الذى آنا فاعله

وبقية القصيدة منشورة فى عدد الأفكار المشار اليه •

وفى عام ١٩٢٢ ظهرت ترجمة جديدة لطلبة المدارس قام بها أحمد محمود العقاد وأحمد عثمان القريبى • تقول صحيفة السياسة بتاريخ ٥ نوفمبر ١٩٢٢ (ص ٦) : « رواية مكبث : عنى حضرتا أحمد محمود العقاد أفندى الموظف فى محكمة الاستئناف الأهلية وأحمد عثمان القريبى أفندى الطالب بمدرسة الحقوق الملكية بترجمة رواية ماكبث لشكسبير أعظم شعراء الانجليز حسب عادتهما فى كل عام • وهى الرواية المقررة فى الامتحان القادم لشهادة البكالوريا • وقد نقلها عن الأصل الانجليزى متوخين الدقة فى الأسلوب والمحافظة على المعنى الا ما اقتضته اللغة العربية من حذف وإبدال • وقد صدرها بمخلص الرواية وذيلاها بشرح واف لأهم ما يحتاج اليه الطلاب فى مذكراتهم • وهما الآن يصدرانها فى كراريس متتابعة لموافاة الطلاب بها فى أوقاتها فنتنى عليهما الثناء المستطاب ونتمنى لهما النجاح والتوفيق فى عملهما النابغ » •

ورغم أن اهتمام المسرح المصرى بتقديم مكبث كان ضعيفا للغاية فى أوائل هذا القرن فقد مثلتها فرقة أبيض كما أسلفنا فى يناير ١٩١٧ ، فأصابنا نجاحا قال عنه محمد تيمور انه كان السبب فى استعادة أبيض لثقة جمهوره الذى فتر حماسه له ما يقرب من خمس سنوات • واشترك مع أبيض فى تمثيل مكبث عبد الرحمن رشدى وعمر سرى ومحمد عبد القدوس ومحمود رضا وعبد القادر المسيرى وأحمد محرم وألف استانى • ووضعت الحانها فرقة نادى الموسيقى الشرقى برئاسة عبد الحميد على • كما تخبرنا بذلك جريدة الأفكار بتاريخ ٢٥ يناير ١٩١٧ (ص ٤) - الأمر الذى يؤكد أن أثر سلامة حجازى فى اخراج التراجيديات الشكسبيرية لم ينحصر تماما • ويبدو أن جريدة مصر أخطأت فى بادئ الأمر فى اسم المعرب فظنت أنه اسماعيل وهبى وليس خليل مطران • تقول جريدة مصر بتاريخ ١٥ يناير ١٩١٧ (ص ٤) فى هذا الشأن : « تبدأ فرقة جورج أبيض المشمولة برعاية عظمة مولانا السلطان بدار الأوبرا السلطانية الفصل الأول من موسمها التمثيلى السنوى للسنة العاشرة مساء الأحد ٢١ يناير ١٩١٧ بروايات جديدة أولها مكبث تعريب اسماعيل وهبى المحامى » • ولاشك أن الابتسام سوف يرتسم على شفاهنا اذا عرفنا أن تذاكر حفلات التمثيل كانت تباع عادة فى المقاهى والفنادق والاجزاخانات الخ • • ونحن نورد هنا على سبيل التفكهة نموذجا

لاعلانات المسارح آنذاك • تقول جريدة مصر في عندها المشار إليه أن تذاكر حفلة ماكيت تباع في شبك الأوبرا الإدارة بشارع درغام نعمة ه محمد على تليفون ١١ - ١٥ - عبد الرحمن أفندي عفيفي الطرابيشي بأول شارع عبد العزيز - حلواني سويس بالالفى خلف لوكندة شبرد - مكتبة المعارف بأول شارع الفجالة - اجزاخانه الغورى بميدان باب اللوق - ومكتبة أمين هندية بالموسكى •

وقد كتب عباس حافظ نقدا لتمثيل هذه المسرحية في صحيفة وادى النيل بتاريخ ٢٤ يناير ١٩١٧ (ص ٢) يقول فيه انه من الطبيعي أن يتجه جورج أبيض الى تمثيل التراجيديا لأنه ممثل تراجيدي بالفطرة يفشل في تمثيل الكوميديا التي لم يخلق لها • ويتجلى لنا من نقد عباس حافظ أن جورج أبيض لعب دور ماكيت أمام عمر سرى الذى مثل دور بانكو ، وعبد الرحمن رشدي الذى مثل دور مكدوف • ويشئى عباس حافظ نناء عاطرا على تمثيل جورج أبيض • ولكنه يسخر سخريه مريرة من تمثيل مدير الفرقة عمر سرى ومن تمثيل عبد الرحمن رشدي ، فيقول من الاول انه كان أجدر به أن يهجر التمثيل ويكتنى بوظيفته الادارية كمشرف عام على الفرقة • ويقول عن الثانى ان مزيته كمحام تغلب عليه فلا يستطيع التمييز بين الصفات اللازمة للممثل وبين الوقوف أمام منصات القضاء •

وبعد أن مثلت فرقة أبيض مسرحية مكيت في الأوبرا السلطانية رأت بعد ذلك أن تتيح للطلبة وعامة المشاهدين نرصة مشاهدتها ، فقدمتها على مسرح الكورسال يوم الجمعة ٧ سبتمبر من نفس العام كما نستدل على ذلك من الخبر الذى نشرته جريدة الأفكار في ٤ سبتمبر ١٩١٧ • تقول الأفكار في هذا الشأن (ص ٤) : « من الأوبرا الى كازينو كورسال : حفلة تمثيلية للشبيبة الراقية وطلبة المدارس العليا : انتصار فنى عظيم لفرقة جورج أبيض التى تقدم لأول مرة رواية مكيت على مسرح الكورسال بمناظرها المدهشة التى مثلت بها في دار الأوبرا السلطانية وقد اتلفت الفرقة مع ادارة الكورسال على عمل مسرح يتحرك بالكهرباء ليحصل فيه شابات وكهوف ومغارات تتفجر منها نيران السحرة • وسيقوم بتمثيل دور مكيت الأستاذ جورج أبيض • وفي ٢٣ ديسمبر عام ١٩٢٠ أعاد جورج أبيض تمثيل مكيت بدار التمثيل العربى واشتركت معه ميليا ديان في دور ليدي مكيت • فضلا عن أن يوسف وهبى اتفق مع جورج أبيض على تقديم مسرحية ماكيت على مسرح رمسيس •

٥ - الملك لير

ليس من شك في أن استجابة الشعب المصرى لأساة مكبث بطموحه غير المشروع لم تبلغ قدر استجابته الى حب روميو لجوليت أو رغبة هاملت في الأخذ بثأر أبيه أو غيره القائد المغربى على زوجته التى توهم أنها تخونه . ولكنها على أية حال تفوق استجابة المصريين لأساة الملك لير التى عجزت عن أن أجد ما يدل على تمثيلها فى المسارح المصرية خلال العقود الثلاث الأولى من القرن الراهن ، باستثناء الفرق الأجنبية بطبيعة الحال . فقد مثلتها فرقة أتكنز فى مصر عام ١٩٢٨ . ولست أجد غرابة فى ازورار القائمين بالمسرح المصرى عن هذه المسرحية . فالملك لير أقل المسرحيات الشكسبيرية التى تعرضها الفرق الانجليزية على المسارح البريطانية . أو هكذا كان الحال حتى وقت قريب . ويرجع هذا الى عدة أسباب أهمها اشمئزاز المشاهد الانجليزى من أن يرى فقاً عينى جلوستر بتدبير من ابنه غير الشرعى ادموند . فضلاً عما فى حبكة المسرحية من تعقيد بالغ . فهى تحتوى على حبتين احدهما رئيسية وتدور حول سوء المعاملة التى يلقاها الملك على أيدي ابنتيه الشريرتين جونريل وريجان . أما الحبكة الثانية فتدور حول سوء المعاملة التى يلقاها جلوستر على يد ابنه ادموند . ويبدو أن تمثيل فرقة أتكنز لهذه المسرحية عام ١٩٢٨ قد حفز مدرسا بمدرسة محمد على الأميرية اسمه عنتر عبد القادر على تعريبها . فضلاً عن أن ابراهيم عزمى المفتش بوزارة المعارف توفر على ترجمتها . ونسـتطيع أن نجد نصا لتعريب عنتر عبد القادر لجانب من مسرحية لير فى مصر الفتاة الصادرة فى ١٥ مارس ١٩٣٠ (ص ٦) . وبهذا أكد المسرح المصرى - أغلب الظن دون وعى منه - مقولة نقدية شائعة بين دارسى الأدب الانجليزى مفادها أن الملك لير مسرحية تصلح للقراءة أكثر مما تصلح للتمثيل .

الفصل الثانى

مسرحيات كوميدية ورومانسية

١ - تاجر البندقية

أعتقد أن المسرح المصرى فى بواكيره قد عنى بتمثيل « تاجر البندقية » على مستوى الاحتراف . والدليل على ذلك تعريب خليل مطران لها نحو عام ١٩٢٢ . ونحن نستدل على هذا التاريخ مما نشرته « مجلة السيدات » فى أبريل ١٩٢٢ (ص ٣٨٣) ومن المقال الذى كتبه ابراهيم عبد القادر المازنى فى جريدة الأخبار بتاريخ ٤ أبريل ١٩٢٢ ، وهو المقال الذى سبق أن عرضنا له عند الحديث عن كيف يترجم شكسبير . فالمازنى فى هذا المقال يثير قضايا عامة تتعلق بفن الترجمة دون أن يناقش خليل مطران فى تعريبه لتاجر البندقية . ويجدر الاشارة فى هذا المقام الى أن الصحف والمجلات المصرية نشرت معريبات أخرى لهذه المسرحية . ومن بينها تعريب مأخوذ عن كتاب تشارلس لام المعروف « حكايات عن شكسبير » . فضلا عن أن مجلة النيل نشرت حوالى ١٩٢١ تعريبا لهذه المسرحية تحمى له بعض القراء فكتبوا الى ادارة المجلة يطلبون منها اصداره فى عدد خاص حتى يتسنى للطلبة الاستفادة منه . اضيف الى هذا أن موظفا بالحقوق السلطانية نشر ملخصا للمسرحية فى مجلة النيل بتاريخ ١٨ يونية ١٩٢١ وأن محمد السباعى نشر تعريبا لها فى البلاغ الأسبوعى (انظر العدد الصادر بتاريخ ١٠ ديسمبر ١٩٢٦ ، ص ٢٥) . ومن المؤكد أن اهتمام المصريين بتاجر البندقية لم يقتصر على مستوى الاحتراف بل تعداه الى مستوى الهواية . فقد أفادت مجلة الصباح بتاريخ ١٠ يناير ١٩٢٧ (ص ٤) بما يلى : « تعيش جماعة من هواة فن التمثيل من حضرات المحامين والأطباء وطلبة المدارس برئاسة الممثل القدير حسن أفندى شريف رواية تاجر البندقية المقررة لطلبة البكالوريا فى هذا العام بدار التمثيل العربى فى حفلة (ماتيتيه) من الساعة ٦ مساء يوم الجمعة ١٤ يناير الجارى » .

٢ - ترويض الشرسة

ترجم المصريون هذه الكوميديا الشكسبيرية تحت أسماء مختلفة ، وشاعت بينهم بعنوان « ترويض الغمرة » . ومن المعروف أن ابراهيم رمزي ترجمها . فضلا عن أن أحمد كامل بكر عريها ، كما عريها بشارة واكيم بعنوان « الجبارة » وكان تعريب بشارة واكيم تجربة فريدة في نوعها وإن لم تكن تجربة فريدة في قيمتها . ووجه الجدة في تعريبه أنه نقلها الى اللغة العامية ، في حين أن سائر المعربات والمترجمات لمسرحيات شكسبير كانت باللغة العربية الفصحى . ولعله أراد باستخدام اللغة العامية أن يجعل النظارة المصريين يستسيغونها ويحسون بها تتضمنه من دعابة وفكاهة . فهو لم يعريها من أجل الاحتفاظ بقيمتها الأدبية ، ولكن من الواضح أنه عريها وجمهور المسرح المصرى لا يبارح ذهنه ويبدو أن صياغتها باللغة العامية كانت سببا في نجاحها .

نشرت جريدة مصر مقالين عن الجبارة أولهما تحت عنوان « الجبارة على مسرح برنتانيا - رأى شكسبير في المرأة » بتاريخ ٢٨ نوفمبر ١٩٣٠ ، والثاني بعنوان : « العامية في تعريب رواية شكسبير : حول تعريب الجبارة » بتاريخ ٢ ديسمبر ١٩٣٠ . ويعطينا المقال الأول ملخصا للمسرحية وفكرة عن إخراجها وتمثيلها بفرقة فاطمة رشدي التي قدمتها على مسرح برنتانيا عام ١٩٣٠ . يقول ناقد مصر الفنى في مقاله الأول عن الهدف الذى أرادته شكسبير من هذه المسرحية : « وقد أبدى شكسبير رأيه صراحة في المرأة في رواية الجبارة ، بل لقد أقام أساس الرواية على هذه المخلوقة التى حار علماء الاجتماع والنفس في العالم في تحليلها وشرح غوامضها . والذى يخرج به الكاتب من هذه القصة هو النتيجة الآتية . أن المرأة إذ أطلق لها العنان في المعاملة وترك لها الحرية التامة في الحياة كان من هذه المخلوقة الضعيفة ثمرة جبارة قادرة قوية ، تعيش ما عاشت من أقوى أسباب الألم والتنغيص للوسط الذى يضمها . وهى إذا ملكت قيادتها ، وأعطيت من الحرية نصيبا غير وفير ويحساب ، كانت ملاكا من السماء ، ترى كل لذتها في الحياة أن تطيع زوجها وأن تحترمه وتحبه » . وتقول جريدة مصر عن إخراج المسرحية « اعتنى الأستاذ الفنان الكبير عزيز عيد بإخراج هذه الرواية عناية كانت آثارها ظاهرة في كل منظر من المناظر التى شاهدناها بل لقد كانت أشد بروزا حتى في حركات الممثلين وتنقلاتهم » . ويتناول ناقد مصر الفنى التمثيل فيقول أن فاطمة رشدي أجادت في دور كاترين الفتاة الشرسة كما أجادت في دور الزوجة المطيعة الوديدة ، وأن أحمد كامل بصرى في أداء دور بقروشيو الزوج الذى أفلح في كسر شكينة كاترين . ولعب قوريشي دور بابتستا والدكاترين واختها

بيانكا « في روح كوميدية وقوية » • ومثلت سيدة فهمى نور بيانكا التى صورتها
بداية المسرحية على أنها فتاة وديعة ليتضح لنا شراستها فى نهايتها •

وقام عبد المجيد شكرى بدور جراميو أحد خدم يتروشيرو • وتولت فردوس
محمد تمثيل دور حدام كورتيس زوجة جراميو • ويمتدح ناقد مصر الفنى قدرة
فردوس محمد على تمثيل مختلف الأنوار لمختلف الأعمار فيقول : « رأينا على
المسرح عجوزا شمطاء منحنية الظهر • متهدجة الصوت ولا تكاد الكلمات يستقيم
بها لسانها • وقد ظللنا نفكر عبثا فيمن تكون هذه العجوز الشمطاء من الممثلات ،
وهى كلما تحدثت أو تنقلت استقرعت إعجابنا ، وكم كانت دهشتنا عظيمة عندما
علمنا انها السيدة المستقيمة القد ، المشرقة الطلعة فردوس محمد ، ومن أدق
مواقف الممثلات أن يعهد الى شابة معتلة صحة وعافية وتفيض بنضارة الشباب
وعضلاته فى تمثيل دور العجائز المحطمت المهدمات » •

ويقول ناقد مصر الفنى فى مقاله الثانى « العامية فى تعريب رواية شكسبير
حول تعريب الجبارة » • لعل رواية الجبارة هى الرواية الأولى التى شاهدناها
من روايات شكسبير تعرب الى اللغة العامية الدارجة ، بل تكاد تكون ممصرة
لولا الأسماء والملابس والعادات الأفرنجية ، فقد تعدد العرب الاستاذ بشارة واكيم
أن يضع فيها من الاصطلاحات (البلدية) والنكات المصرية ما نعتقد أنه لم يكن
له أصل فى الرواية • وذهب بعض النقاد المسرحيين أنه كان يجدر بالمعرب
أن يقتبس فكرة المسرحية الأساسية ثم يمصرها تمصيرا كاملا حتى « يجمع بين
الأمانة وتقدير المؤلف الأجنبى حق قدره » ويستعرض ناقد مصر الفنى رأى
المدافعين عن استخدام العامية فى مسرحية الجبارة ، فيقول أنهم يعتقدون « أن
رواية كالجبارة لم يكن من المناسب أن تخرج فى غير هذا الثوب العامى ، لأنها
ليست من الروايات الكلاسيك التى يجب أن تسمو عن مدارك العامة • ولكنها
من الروايات التى تعالج حيا قد يكون أكثر ظهورا وبروزا فى الأوساط العامة •
وما لم تظهر الرواية بالشكل الذى ألفه العامة واللغة التى درج عليها الجمهور ،
فإنما يذهب الخرض المقصود منها ويقضى على الغاية المرجوة من اظهارها •
وإذا عربت هذه الرواية الى العربية الفصحى ، كغيرها من روايات شكسبير ،
كان ذلك ادعى الى قصر نفسها على الأوساط الخاصة ، وعدم استفادة الجمهور
منها ، وفى هذا ضياع لمجهود المؤلف • فالذين يخرجون مثل هذه الرواية (الجبارة)
لشكسبير العظيم باللغة العامية لا يمكن أن يقال عنهم أنهم لا يحترمون مكانة
الرجل ولا يحترمون منزلته الأدبية • بل هم على العكس أكثر اخلاصا ووفاء له ،
لأنهم يعممون روايته وينشرون رأيه وفكره بأوسع وسائل النشر ، ولا يضيعون
على الطبقات الدنيا وهى فى العادة أكثر عددا من سواها من الطبقات الأخرى
أن تصل اليها آراء هذا المؤلف الحكيم وأن تتغلغل مبادئها فى نفوسهم • وهم لذلك

يرون من الاحترام لشكسبير لا من التسفيه له ان تظهر آثاره بالشكل الذي يعجبها ويحقق الغاية المقصودة منها ، • ويختتم ناقد مصر الفنى مقاله بان «بشارة لم يسىء الى شكسبير والفرقة لم ترتكب شططا يقبلها هذه الرواية باللغة العامية » ولكنه « كان الأليق بالمعرب ان يسمو ولو قليلا عن الهبوط الى بعض الاصطلاحات والعبارات العامية التى لم تالفها في الأوساط العامة العادية والتى يهوى اليها السوق وطغام الناس عادة • • • • • فبشارة اذن قد احسن في اختيار اللغة العامية مادة لروايته وقد أساء في الخلو الذى نزع اليه في تصوير بعض الشخصيات » •

ونحن نطالع في مجلة العروسة بتاريخ ٢ ديسمبر ١٩٣٠ خبرا عن «الجبارة» التى مثلتها فرقة فاطمة رشدى ينطوى على السخط والاضمئزاز من أسلوب تعريبها • ولكنه يعترف بما حققته هذه المسرحية من نجاح على خشبة المسرح تقول العروسة (ص ١٥) : « رواية الجبارة » هذه الرواية التى أخرجتها السيدة فاطمة رشدى في الأسبوع الماضى • وقد عربها بشارة افندى واكيم عن شكسبير باللغة العامية ، فالجبارة اذن تعريب رواية (تامنج أوف ذى شرو) بلغة الشوارع وهذا ما جعلنا ننظر اليها بعين الأسف لأننا لا نستطيع أن نتصور شكسبير وقد هبط الى هذا الدرك السحيق • وقد عودنا بشارة واكيم على امثال هذه الترجمات • وسبق أن رأينا يمثل بمصرح الماجستيك (سيرانو دى برجرانك) المعربة عن آدمون روستان باللغة التى عربت بها (ذى تامنج أوف ذى شرو) عن شكسبير • ولكن هذا لا يمنع ان الرواية قد نجحت نجاحا كبيرا وأن أخرجها وتمثيلها يدعو الى الإعجاب • فاذا أردنا أن نعبر عن رأينا في هذه الرواية بكلمة واحدة فأننا نقول لأفراد الفرقة (برافو) ولعرب الرواية (اخس عليك !) •

ونشرت « الصواعق » في ٥ ديسمبر ١٩٣٠ مقالا بعنوان « العامية في روايات شكسبير » اتهم كاتبه بشارة واكيم بالايغال في الرخص والاسفاف في بعض أجزاء تعريبه للمسرحية • وبالرغم من أن المقال في مجموعه يدافع عن فكرة تعريب شكسبير باللغة العامية لتقريبه الى افهام العامة وأنواقهم ، فان كاتبه ينحى باللائمة على بشارة واكيم لافراطه أحيانا في الابتذال • تقول «الصواعق» (ص ١٢) في دفاعها عن تعريب شكسبير باللغة العامية : « القسم الأكبر من هذا العالم من جماعة العوام الذين تؤثر فيهم المبادئ أعمق تأثير وتصل التعليمات الى أعماق نفوسهم بسهولة تامة • وفي هذه الحالة نرى أن احترام المؤلف هو في ايصال هذه المبادئ الى نفوس العامة وغرسها في قلوبهم وتلقينهم اياها باللغة التى يفهمونها » • والرأى عندنا أن ضحالة هذا الرأى أوضح من

أن تحتاج إلى محض أو تفنيد • فهي تتجاهل أن شكسبير شاعر قبل كل شيء وفوق كل شيء • وتختتم الصواعق مقالها عن الجبارة بقولها : « على أن هناك مسألة جديرة بالذكر وخصوصاً في القصص التي يقصد المؤلف من ورائها نصيح العامة وإرشادهم فلا نزال ننقد بشدة بعض العبارات المتنامية في الهبوط والتي أوردها الأستاذ العرب على لسان الجبارة كاترين لأن شكسبير لم يكن ليهبط إلى هذا الدرك » •

٢ - العاصفة

ظهرت في العقود الثلاثة الأولى من القرن الحالى ثلاث ترجمات لمسرحية « العاصفة» أقدمها ترجمة محمد عفت القاضى بعنوان « زوبعة البحر » التى أعادت مجلة مصر الحديثة المصورة نشر بعض أجزاءها فى عددها رقم ١٨ الصادر فى ٦ نوفمبر ١٩٢٩ (ص ٤٥ - ٤٨) . ثم ترجمة الدكتور أحمد زكى أبو شادى التى يحتمل أن يكون مسرح رمسيس اعتمد عليها . وقد ظهرت ترجمة أبى شادى تباعا فى مجلة المقتطف ابتداء من أول أكتوبر ١٩٢٩ قبل نشرها فى كتاب مستقل . ونشرت المجلة الجديدة فى عددها الصادر فى أول نوفمبر ١٩٢٩ (ص ٨٩ - ٩٣) ملخصا لمسرحية العاصفة كما ترجمها أبو شادى . ورحبت مجلة العصور بهذه الترجمة فى عددها الصادر فى يونية ١٩٣٠ (ص ١٥٨ - ١٥٩) فقدمت لقرائها تحليلا نقديا لمسرحية العاصفة تحت عنوان « النثر والتأليف - العاصفة » قالت فيه : « تعد العاصفة من أظهر درامات شكسبير الرومانطيقية فى قوة الخيال والابتداع والتفنن ففيها يجتمع الشارد بالمعجب والشجى بالجليل بصورة فنية رشيقة يزينها الخيال اللعوب وفيها استطاع شكسبير أن يجعل الخوارق الطبيعية أمرا طبيعيا والدهش مألوفاً . وكأنما هو بعد فراغه من دراسة الدنيا القديمة وتصويرها خلق فى العاصفة دنيا جديدة على حد تعبير جنسن . ودارس هذه الدراما يجد أن الحركة التمثيلية فيها بسيطة وكذلك الحبكة المسرحية يصعب عليه أن يقدر نهاية الرواية من أولها تقريبا . ولكن برغم ذلك لا يفقد استمتاعه بتتبعها منظرا منظرا - ذلك لأن شكسبير ملأها بدهشات الوقائع وبمجموعة عجيبية من الشخصيات التى هى أقصى ما بلغ اليه التخيل الجامح ، الأمر الذى قد يفكك وحدتها الدرامية . أما كولردج فيراها مثالا للدراما الرومانطيقية الصرفة . ورغم اعترافه بأن الرواية رومانطيقية جدا من حيث تنوع شخصياتها وجرأة تأليفها وتعدد حوادثها ومزاياها التصويرية إلا أنه يرى أنها فى الوقت نفسه أنها كلاسيكية بشدة الحرص على وحدة الزمان والمكان ويصفى تأليفها البيانية وروعيتها الفخمة » . فضلا عن أن مجلة أبو الهول كتبت فى عددها الصادر فى ١٤ أكتوبر ١٩٢٩ (ص ١ ، ٢) تقول عن الجهد الذى بذله أبو شادى : « أنه

بذل أقصى تضلعه ومجهوده لترويض اللغة العربية حتى تستوعب نمط شكسبير البياني وتعابيرها الخاصة بحيث يصبح اعتبار هذه الترجمة العربية الأمانة مراعاة صافية لهذا الأثر الأدبي الجليل . . . وأهم ما يعبر محبى الأدب أن تنال آثار شكسبير الحفاوة الواجبة لها حتى تظهر في صورة أمانة في لختنا . فقد سئمتنا الترجمة التجارية التي كثيرا ما شوهت تلك المحاسن الرائعة لاسيما حينما يقبل عليها من لا يتقنون الانجليزية ولا العربية فتلتبس عليهم المعانى ايما التباس ، فضلا عن حجزهم الكلى عن تمثيل أسلوب شكسبير في ترجمتهم هاربين منه الى مألوف التراكيب العربية القديمة ، . ويجدر بى هنا ان أشير الى أننا ناقشنا أسلوب أحمد زكى أبو شادى في ترجمة العاصفة في موضع سابق تناولنا فيه كيف يترجم شكسبير الى اللغة العربية .

وفي نفس الوقت تقريبا الذى نشر فيه أبو شادى ترجمته لمسرحية العاصفة استعانت فرقة فاطمة رشدى بالشاعر أحمد رامى لتعريبها من أجل أن تمثلها في مسرح الحديقة وتنافس بها فرقة رمسيس التي يبدو أنها كانت تمثل نفس المسرحية حينذاك . تقول جريدة الأفكار بتاريخ ٢٢ فبراير ١٩٣٠ (ص ٣) : « العاصفة بدأت فرقة السيدة فاطمة رشدى من يوم الجمعة ٢١ الجارى بتمثيل رواية العاصفة وهي آخر رواية ينتهى بها الموسم التمثيلى في حديقة الأزبكية . وهي من اقوى الروايات التي تلاقى الاعجاب من رجال العلم والأدب وكفى أنها من تأليف شكسبير وتعريب رامى وإخراج عزيز وتمثيل فاطمة . » ويتضح لنا من مقال منشور في مجلة « العروسة » بتاريخ ٥ مارس ١٩٣٠ (ص ١٦) ان فاطمة رشدى - صديقة الطلبة - مثلت العاصفة لأنها كانت مقررة على طلبة البكالوريا في ذلك العام تأكيدا من جانبها لصداقتها لهم . وتمتدح مجلة « العروسة » أحمد رامى لما بذله من مجهود رائع في نقلها بأمانة وبقة وفي صوغ عباراتها في أسلوب رصين ، كما تمتدح المخرج عزيز عيد « لما أبداه من براعة فائقة وقدرة عظيمة في إخراج القصة واعداد مناظرها وتنسيق أوضاعها ورسم شخصياتها . » ونعرف من مقال العروسة ان عزيز عيد لم يكتف بإخراج المسرحية فحسب بل مثل فيها دور كاليبان المسخ وان فاطمة رشدى مثلت دور أرييل وأن يوسف حسنى مثل دور فرديناند وعباس فارس دور ملك نابولى وبشارة يواكيم دور دوق ميلانو واسطفان روستى دور استفانو .

٤ - كما تشاء

ليس هناك دليل عندى أن المصريين مثلوا هذه المسرحية الشكسبيرية الرومانسية في العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن . ولكن فرقة أكتنز - كما سوف نرى بالتفصيل - قدمت على خشبة المسرح المصرى في أواخر عام ١٩٢٨ . وهناك ما يثبت التلخيص والتعريب . فقد قام محمد السباعى بتعريب ملخص هذه المسرحية نقلا عن كتاب تشارلس لام « حكايات من شكسبير » . ونشر السباعى تعريبه في البلاغ الأسبوعى الصادر في ٢٦ نوفمبر ١٩٢٦ (ص ١٩) . وبعد مضى نحو عامين قامت مجلة الحسان بنشر ملخص لهذه المسرحية كتبه أحمد محفوظ حسن في أعداد أربعة صدرت في ٢٠ أكتوبر ١٩٢٨ و ٧ و ١٤ و ٢١ نوفمبر من نفس العام .

الفصل الثالث

مسرحيات تاريخية

١ - يوليوس قيصر

إذا كانت روميو وجوليت وهاملت وعطيل أكثر المسرحيات التراجيدية انتشاراً بين النظارة المصريين فإن يوليوس قيصر هي أكثر المسرحيات الشكسبيرية التاريخية شهرة بينهم دون منازع . وتفيد الأخبار الواردة في بعض الصحف الصادرة في عام ١٩١٢ أن محمد حمدي مدرس الترجمة بمدرسة المعلمين العليا الذي أصبح ناظر مدرسة التجارة العليا فيما بعد قام بترجمة يوليوس قيصر التي كانت مقررة على طلبة الشهادة الثانوية آنذاك، وأن مكتبة المؤيد هي التي تولت نشرها . وأوردت الجريدة بتاريخ ٣١ يولييه ١٩١٢ (ص ١) فصلين من الترجمة هما دفاع بروتس عن نفسه لمقتل قيصر وتأيين أنتوني له باعتبار أن هذين الفصلين هما أهم جزئين في المسرحية . وقد نشر محمد الصادق حسن مدرس التاريخ بالمدرسة الإعدادية الثانوية مقالا في الجريدة بتاريخ ١٧ سبتمبر ١٩١٢ (ص ١ ، ٢) يثنى فيه على موضوع المسرحية وترجمتها . فموضوعها في رأي محمد الصادق يبالغ الطبائع البشرية وتقلب الدهماء وتلونهم وثورة الحكماء على السلطة المستبدة . ويقول محمد الصادق أن مترجمها استطاع أن يستكنه أسرارها ويصيفها بأسلوب جزل « فكان نعم الناقل الأمين والمعبر المثين » . ونشر محمد كامل شاكر المدرس بالمدرسة العباسية بالاسكندرية مقالا في الجريدة بتاريخ ١١ أغسطس ١٩١٢ (ص ٦) يشيد فيه بمسرحية يوليوس قيصر لما تتضمنه من دفاع عن الحرية وشحن على مقاومة روح الشر والطغيان التي تتمثل في شخصية قيصر . ويشير محمد كامل شاكر إلى روح القطيع في الشعب الروماني التي استغلها قيصر لإقامة حكم يقوم على الدكتاتورية والافتراء بالسلطة .

ويبدو أن ترجمة محمد حمدي لمسرحية يوليوس قيصر كانت عملا له

أهميته بدليل أن إبراهيم عبد القادر المازني تناول هذه الترجمة وتطور النثر في ترجمة أعمال شكسبير الدرامية في مقال نشره عند إعادة طبع الترجمة عام ١٩٢٨ ، أي بعد مضي ما يقرب من عشرين عاما من صدور الطبعة الأولى .
 يبين المازني مقاله المنشور في صحيفة السياسة بعنوان « ترجمة يوليوس قيصر » في ١٣ أغسطس ١٩٢٨ (ص ٣) - والذي أشرنا إليه في الجزء من الكتاب الذي عالجت فيه أفضل الطرق في ترجمة أعمال شكسبير المسرحية - بمقولات عامة - سبق لنا أن رددناها - حول النهج المناسب لترجمة شكسبير الى العربية . ولعنا نذكر أن رأيه يتلخص في أن من يتصدى لهذه الترجمة ينبغي أن يكون شاعرا . فان لم يكن فلا أقل من أن يكون ذا حس مرهف بالمعرفة باللغتين الانجليزية والعربية وأمانة النقل وحدهما لا يكفيان .
 ويذهب المازني الى أن ترجمة محمد حمدي لا ترقى الى مرتبة الترجمة الأدبية بل هي ترجمة مدرسية تعين الطلبة في الدرس والتحصيل : « وما نرتاب في أن الطلبة سيجدون هذه الترجمة والتذييل الملحق بها عونا كثيرا لهم في درس الأصل » . ويبدو أن المازني - رغم مسالمة وجهة نظره في فن الترجمة الشكسبيرية - كان أشد قسوة على محمد حمدي منه على خليل مطران .
 فقد وعدنا أن يفرد مقالا مستقلا يتناول فيه بالنقد والتحليل ترجمة « تاجر البندقية(*) » لمطران . ولكن لسبب ما لم يفعل .

في مقاله الثاني (انظر « حصاد الهشيم » طبعة الدار القومية للطباعة والنشر ص ٢٣ - ٣٠) نراه يتناول أصول المسرحية فيقول أن شكسبير استمدّها من خمسة مصادر على أقل تقدير : اولها مجموعة حكايات باللاتينية معروفة باسم (جستارومانوم) وثانيها قصص آل بيكوروني (وثالثها « الخطيب » لسلفين ورابعها « قصة جرنوتوس يهودي البندقية » . أما المصدر الخامس الذي اعتمد عليه شكسبير فهو مسرحية حارلو المعروفة « يهودي مالطا » . ولا شك أن أهم ما يميز هذا المقال هو دفاع المازني عن شيلوخ وعطفه عليه بسبب ظلم المجتمع المسيحي له دون مبرر أو مسوغ . يقول المازني : « أن المرء ليحس عطفًا على هذه الروح المتعمدة تحت هذه العبادة اليهودية روح استفزها الى الجنون الألم من الاستثارة بلا مسوغ ويدفعها الى معالجة اطراح ثقل الظلم بالالتجاء الى الانتقام عن طريق القانون » . ولكن المازني قام بنقصه بترجمة المقتطفات التي استشهد بها في معرض مقاله بدلا من أن يناقش خليل مطران في ترجمته وهو أمر يدل على اعتراضه الصامت على هذه الترجمة . ولعل معرفته الشخصية بمطران وعلو مكانة مطران في ميدان الشعر والأدب منعاه من التصريح بامتناعه .

ولا يوضح لنا المازني في مقاله عن محمد حمدي ما وقع فيه هذا المترجم من أخطاء لحسب ولكنه يسخر منه لأنه وصف شكسبير بأنه كاتب ديمقراطي

وبطبيعة الحال ليس هناك ما هو أشد غموضاً من هذا الحكم . ولعل محمد حمدي أراد أن يقول أن مسرح شكسبير لم يكن للصفوة بل كان لعامة الناس . على أية حال يقول المازني بصدد هذه النقطة . « وقد شاء الأستاذ حمدي بك أن يقول عن شكسبير أنه الشاعر الروائي الانجليزي الديمقراطي (فهل يسمح لنا الأستاذ أن نقول له أنا نشم رائحة (السبوق) ؟ ديمقراطي يعنى ماذا ؟ انه لفظ قد يصلح رقية للجماهير وكلمة يلوكها الحكام أو الطامعون في الحكم لينعموا بها الشعوب ويحملونها على الرضى بحالها ويخضعوها عن الحقائق وليوهموها أن الأمر هو كما يصورون لها وليس كما هو في الواقع . ولكن الأدب شيء آخر . وهو ارسنقراطية صارخة . وقد يكون شكسبير منحدرًا من ظهر قصاب أو زبال أو حداد أو نجار أو من شئت غير ذلك ، وإن كانت الديمقراطية ليس معناها صنعة الأصل . ولكن مع ذلك وعلى الرغم من ذلك فهي اسمى ذروة من الأرسنقراطية الصحيحة . ارسنقراطية العقل الذي لا تورث عن الآباء والجدود ولا يفوز بها المرء بفضل الحظ الذي لا يد له فيه ولا فضل وارسنقراطية ترفعه حتى عن المعتازين وأهل السبق ، فضلاً عن الشعب ، وتقوده وتثاى به عن الأنداد والأشباه وتسكنه مع الخالدين جبل أوليمبيا - والذي تصور هذا التاليه هو الشعوب نفسها ! هو من الشعب ولكنه أشبه بالملك يتبسط مع رعاياه ويلاطف الشعب فينزل الى مستواه . وفيما عدا ذلك لا يشاطر الشعب عواطفه ولا ثقافته ، بل يحلق فوقه بانراكه وخياله وروحه وفطنته الملهمة ، ويسببه أجيالا حتى ليعجز المعاصرون أحيانا عن اللحاق به ويعييبهم أن يفهموه ويقدروه وربما أنكروه لأنه ليس منهم ولا من عصرهم - وإن كان عائشا معهم دائماً عاديا بينهم . لهذا كان المراد أن شكسبير رجل من الشعب وإن أباه لم يكن شيئاً وأنه هو كان في صدر أيامه يسرق ويهرب ويقف بالخيال على أبواب المسارح ، قلنا نعم هو كذلك فيما يروى عن أصله الوضيع . ولكن هذا ما شأنه بأدبه الذي بز فيه الخلق في الغرب والشرق . بوجدنا أن نعرف من أية ناحية يريد الأستاذ أن يصفه بالديمقراطية ؟ وليت من يدري هل أراد أن يمدحه أو ينمّه ؟ أو ليت من يدري ماذا عنى بها ؟ لا نكتم الأستاذ أن هذا الوصف اضحكنا وأنه آخر ما كنا مستعدين له . وأكبر الظن أنها كلمة لا تنم الا عن رغبة في تعلق جمهور القراء في هذا العصر المضطرب المقتون بالألفاظ » .

ويتضح لنا من الخبر الذي نشرته صحيفة السياسة بتاريخ ١ يناير ١٩٢٦ تحت عنوان « حفلة تمثيلية لنادى التجارة العليا » أن بعض أعضاء هذا النادى قام بتمثيلها باللغة الانجليزية . تقول السياسة (ص ٥) : « أحيا أعضاء نادى التجارة العليا حفلة تمثيلية على مسرح حديقة الأزيكية مثلوا فيها رواية (يوليوس قيصر - باللغة الانجليزية حسب تأليف الشاعر الانجليزي الكبير شكسبير . وقد أقام المسرح عند كبير من الطبقة المتعلمة وبعض الجالية الانجليزية واستمر

التمثيل ثلاث ساعات كان يقاطع في خلالها الممثلون بالتصفيق الحاد لاجادتهم القيام بادوارهم . ونحن نخص بالذكر منهم عبد الله فكرى اباظة افندى الذى تام بدور أنطونيوس وفؤاد درويش افندى الذى قام بدور بروتس وصلاح الدين اباظة الذى قام بدور كاسيما وحلمى الحكيم افندى الذى قام بدور يوليوس . وفى الساعة الاولى بعد منتصف الليل خرج المشاهدون وهم يتنون اطيبي الثناء على القائمين بأمر نادى التجارة العليا ، . ولكن محمد التابعى الناقد المسرحى لمجلة روزاليوسف الذى كان يوقع مقالاته باسم حندس أظهر نوعا من التحفظ في الثناء على هذه الحفلة . فقد كتب في مجلة روزاليوسف يقول بتاريخ ١١ يناير ١٩٢٦ (ص ١١) أن أصعب ما واجه فريق الممثلين هو « التعود على النطق الصحيح والالقاء بلغة أجنبية » . وفى رأيه أيضا أن تمثيل مسرحية هنرى الثامن التى كانت مقررة على طلبة البكالوريا في ذلك العام أكثر فائدة للطلبة من تمثيل يوليوس قيصر التى كانت مقررة عليهم في العام السابق . ويرى محمد التابعى أنه كان أجدر بالشباب المتعلم أن يبذل جهده لتقديم مسرحية عربية مؤلفة أو معربة مرة كل عام . ويستطرد محمد التابعى في نقده فيقول : « كان التمثيل في جملة (لابس به) . أما إذا أدخلنا في حسابنا أن الممثلين من الهواة فيجوز لنا أن نقول أنه كان (جيدا) ولكن (الكومبارس) لم يتقن التظاهر والصياح كما يجب ، وهو أمر غريب لأن (الكومبارس كان من بين الطلبة وهم أساتذة في هذا المضمار) . والأنوار المهمة قام بها عبد الله بك ، اباظة (مارك أنطونى) وفؤاد درويش (بروتس) وصلاح الدين افندى اباظة (كاسيوس) . وأخيرا زميلنا الناقد المسرحى سابقا حلمى افندى الحكيم (قيصر) » .

ويتناول محمد التابعى تمثيل أعضاء نادى التجارة العليا بالتفصيل فيقول : « (حلمى افندى الحكيم) : خرجت من الرواية وقد ازدادت معلوماتى التاريخية عن قيصر . لأن التاريخ لم يذكر لنا أن قيصر كان يحب القنزحة وهز الأرداف ! ونطقه كان نطقا تلميذا يحاول أن يكون انجليزيا » .

« (فؤاد درويش) : كان يمثل كمن في أرجله قيد وكان صوته خافتا خجولا هادئا في أغلب المواقف . وليس هذا شأن بروتس . كذلك كان يكثر من الإشارة بيد واحدة لسبب ولغير سبب . وفى كلمة واحدة لا أظن أن فؤاد افندى كان خير من يصلح لدور بروتس » .

« (صلاح الدين اباظة) : كان خيرا من زميليه . ولكن بدت منه اشارات وحركات ليست (رومانية) في شيء . كذلك كان في هيئته جملة أقرب الى العامة منه الى الاشراف » .

« (عبد الله اباظة) كان خير ممثل بين زملائه سواء في القائه أو حركاته أو خطواته على المسرح : أضف الى ذلك أن في صوته ما يسميه أبناء الفن

(حرارة) • وقد بدت هذه (الحرارة) عند القائه القصيدة المشهورة فوق حجة قيصر فقد كانت القاعة تصغى اليه بتأثر وكان الانجليز الموجودون اول من صفق له استحسانا ولولا انه موظف كبير لفصحته أن يعتزل (التجارة والصناعة) وما اليهما وأن يعتلى خشبة المسرح •

ولكن مجلة « روز اليوسف » اختلفت في الرأي مع ناقدتها المسرحى • ولعلها ارادت أن تشجع هؤلاء الهواة وتجاهلهم فكتبت في نفس العدد المشار اليه تقول ان « الكومبارس » كان جيدا في أدائه • ولكنها قالت عن صلاح الدين أباطة الذى مثل نور كاسيوس انه « لم يفلح في في تكييف وجهه حسب المواقف ، وأنه لم يظهر كل عوامل النفس الداخلية • أحس بها ولكنها لم تظهر • كان الوجه ساكنا وهى نقطة الضعف الوحيدة • كانت الاشارات لابس بها • ولعل هذا العيب كان ناشئا من رهبة المسرح فنلتمس له العذر في ذلك لأنه من الهواة الناشئين » •

ويبدو أن هواة التمثيل في مصر كانوا أسبق الى الاهتمام بتمثيل « يوليوس قيصر » من المحترفين الذين بدأوا يولون هذه المسرحية عنايتهم في عام ١٩٢٩ ، أى بعد أن قدمت فرقة أتكنز الانجليزية على المسارح المصرية • (من الجائز انه سبق تمثيلها قبل هذا التاريخ من قبل الفرق المحترفة ولكنى لم أعر على أثر لهذا) • ونحن نستدل من مجلة المستقبل (عدد ٥٩) بتاريخ ٢١ يناير ١٩٢٩ (ص ٣) أن مسرح رمسيس قرر تمثيل « يوليوس قيصر » وأن اختياره وقع على ترجمة محمد حمدي • وأسند مسرح رمسيس دور يوليوس قيصر الى جورج أبيض ودور مارك أنطونيوس الى يوسف وهبى • فضلا عن أننا نستدل من مجلة المستقبل (عدد ٦١) بتاريخ ١٤ فبراير ١٩٢٩ (ص ٢٢) أن فرقة رمسيس قامت بتمثيلها مساء يوم الثلاثاء الموافق ١٣ فبراير ١٩٢٩ • ونحن نطالع أخبارا متضاربة بشأن نجاح فرقة فاطمة رشدي في تمثيل مسرحية يوليوس قيصر • ففي حين تذكر مجلة العروسة بتاريخ ٦ مارس ١٩٢٩ (ص ١٠) أن نجاحها كان عظيما ، فإننا نطالع في مجلة المستقبل (عدد ٦٢) بتاريخ ٢٢ فبراير ١٩٢٩ (ص ٢١) أن خلو مسرح فاطمة رشدي من النظارة ونجاح فرقة رمسيس في تمثيل يوليوس قيصر بثا الخيرة في نفس فاطمة رشدي وعزيز عيد ، فقررا هما أيضا تقديم هذه المسرحية على مسرح برتانيا • أما مصر الحرة - وهى إحدى الصحف الموالية لفاطمة رشدي - فنقول في عددها الرابع (السنة الرابعة) بتاريخ ١٨ فبراير ١٩٢٩ أن فرقتهما انتصرت على فرقة رمسيس فحفظتها نشوة النصر الى أن تفاجئ الناس بعزمها على تمثيل « يوليوس قيصر » • وإيا كان الأمر ، فإنه من الواضح أن التنافس بين الفرق المسرحية في تلك الفترة كان شديدا للغاية •

كتب محمد علي غريب مقالا بعنوان « يوليوس قيصر على مسرح رمسيس » في جريدة الأخبار بتاريخ ١٩ فبراير ١٩٢٩ (ص ٢) يقول فيه انه كان دائما ابدا يعترض على حركة التعريب والترجمة التي تنقل كاهل المسرح المصري بنقل الأفكار الغربية الغربية عنه والتي تتناق مع تقاليد الشرق وأخلاقه . ولكنه يعتبر ترجمة شكسبير عملا مفيدا للعالم بأسره . فترجمته واجب وطني لأن مسرحياته لا تعتدى على التقاليد ولا تخدش عزتنا القومية . يقول محمد علي غريب في هذا الشأن : « كنت أشعر وما تزال أن بواعث هذا العداء انما هي في التأثير بالمحافظة على التقاليد الواجب مراعاتها ، وفي رغبة الخير لمسرحنا المحلي حتى لا يقوم على أساس أجنبي ولا ينهض بعوامل دخيلة . ولكنني أمام عظمة شكسبير في فنه الخالد يجب أن أحنى الرأس احتراما واجلالا » . ورغم مقت هذا الناقد السياسي للانجليز ، فانه يعبر عن اعجابه الشديد بأدب شكسبير . وهذا في نظري قمة التحضر . فضيق أفقه الديني وكراهيته للمستعمر البريطاني لا يهولان دون اعجابه الشديد بمسرحيات شكسبير يقول محمد علي غريب : « وفي الحق اننا نكره الانجليز ملء قلوبنا ونكره منهم أطماعهم وصلفهم وكبريائهم . ولقد كدنا نكره أدبهم وثمرات أفكارهم كذلك . ولكننا لا نقدر على توجيه هذا الكره الى روايات شكسبير ، لأنها أجل من الخصومة المشتجرة بيننا وبينهم ، وأسمى من أن ننظر اليها نظرة جفاء وزهء » . ويرى غريب أن شكسبير يهدف من وراء مسرحية « يوليوس قيصر » الى السخرية من عقلية الجماهير الهوائية المتقلبة : « ولكن اظهر ما يبدو في الرواية هو سخرية شكسبير من عقلية الجماهير وعيثرته بتفكيرهم ، فهو يقبض على أسنمة هذه الطائفة العاملة من الناس بيد الفن ، ثم يمتحن ذكاءها في خطب قيصر ومأساة قتله . فتثور وتهتاج ، وتصيح ملء أفواهها بوجوب الانتقام لهذا الشهيد البريء من قتلته الأثمين ، فإذا ما استمعت الى (بروتس) القاتل وهو يبين الأسباب التي دعت الى مفارقة هذه الجريمة الشنعاء ، صبت جام غضبها على قيصر المسفوح دمه ، ولعنّت مطامعه وأغراضه الجهنمية ، ورأت أن (بروتس) قاتله ليس قمينا بالصفح والفقران فقط ، وانما هو يستاهل شرف التاج يزين حفره ويشع بجواهره جبينه . . . والجمهور الذي آمن بعدالة قتل قيصر ورضى أهراق دمه هو نفسه الذي يستمع الى (أنطونيوس) ، ومازال يرهف سمعه اليه ، حتى يتنزل عن اعتقاده الأول ويشأسطر الخطيب استنكاره لما أقدم عليه القتل » .

ويتناول محمد علي غريب التمثيل في مسرح رمسيس فيكيل المديح ليوسف وهبي وجورج أبيض ولكنه يعيب على أبيض أنه لم « يحفظ دوره كما يجب » ويستطرد هذا الناقد قائلا : « وكذلك نكبر من شأن الأساتذة البارودى ومحمد ابراهيم وزكى رستم وسواهم . أما السيدة دولت والآتمة فردوس حسن فقد كان دورهما تافها . ومع ذلك فقد أجادا الى حد كبير . ولا نجد بدا في تسجيل

اعجابنا بهما وأطرائنا بجهودها ، . وياخذ هذا الناقد على اخراج هذه المسرحية بعض الهنات ، فيقول : « لابد أن نشير هنا الى ما انكرناه في اثناء التمثيل ، وهو سماعنا لدقات ساعة للأوقات . وما نظن أن الرومان على ما نعرف من امتداد حضارتهم ورقيتهم قد وفقوا الى اختراع الساعة الدقيقة . وكذلك كانت الخطابات التي يملك بها الممثلون من ورق جديد صنع في أعظم فابريكة على حين اننا لا نفكر أن الرومان كانت لهم معامل للورق بهذا الشكل . وقد كان يجب أن يختار نوع الورق من صنف لا تبدو مظاهر جنته حتى يتناسب مع هذا الزمن السحيق الذي حدثت فيه الرواية . وقد لاحظ صديقي الأديب كمال أفندي أن الأنسة فردوس حسن كانت تبدو في أصباغ تكسو وجهها . وما كان نساء الرومان على هذا النحو ، . كما يعتب محمد على غريب على مسرح رمسيس أنه كان في حيرة من أمره أمام الزحام الشديد فلم يستطع المحافظة على النظام على خير وجه ، الأمر الذي أدى الى وقوف كثير من المشاهدين طيلة فترة العرض المسرحي . ويختتم هذا الناقد مقاله بالثناء على جهد محمد حمدي في تعريب المسرحية .

ونشر أبو الخير نجيب مقالا في صحيفة الأخبار بتاريخ ٢٨ فبراير ١٩٢٩ (ص ٣) يقارن فيه بين اخراج مسرح رمسيس ليوليوس قيصر واخراج عزيز عيد لها في مسرح برنتانيا . يقول أبو الخير نجيب ان الأساس الذي تنبنى عليه المسرحية هو الأنانية وحب الذات ، وان شكسبير يريد بها أن يرينا « عاقبة الحرب التي يثيرها زعماء الوطن الواحد على هذا الوطن وأهله وعلى حريته ومستقبله ورفاهيته ومبلغ سوء الحال الذي يتردى فيه البلد النائرة ابناؤه على أنفسهم » . فضلا عن أننا نرى « ألوانا من الوطنية الصميمة والعواطف النبيلة والبطولة والفصاحة والعظمة والجمال في أشخاص روايته بروتس ومارك أنطوان وكاسيوس وليصر وغير هؤلاء . وجدير بنا أن ننوه هنا بفضل شكسبير وسبقه في الوصول الى معرفة كنه روح الجماهير التي أشار اليها الكاتب الاجتماعي الكبير الدكتور غوستاف لوبون دون غيره . وما أشار به شكسبير بهذا الخصوص تجده في الفصل الثالث في موقف استماع الجمهور للخطيبين بروتس وأنطوان . ففي هذا المشهد يرينا الجماهير المتقلبة لا تستقر على حال من القلق . ولا هي ممن يؤمن الى سكونها ورضاهما أو يتقى عنهما وقلاما . فهي حليقة كل قادر على العبث بعواطفها بالكلام المنعق المؤثر ، وهي أيضا صديقة كل من عرف كيف يكلم العواطف بلغة العواطف ! ، ويقارن أبو الخير نجيب بين اخراج يوليوس قيصر على مسرح رمسيس واخراج فرقة فاطمة رشدي لها في برنتانيا ، فيقول : ان الاخراج في برنتانيا كان أكثر توفيقا من الاخراج في رمسيس : « اخرجت الرواية في مسرح رمسيس على الطريقة الانجليزية ولكنها لم تنجح تماما بسبب جهل المخرج وحاجته الى درس مواقف الرواية درسا ضروريا (فاليزانسين)

كله تقريبا خطأ والدخول والخروج خطأ والوقوف والحركات تدل على الجهل التام بالرواية وبأشخاصها والبيئة التي تدور فيها الحوادث . . كذلك شبح (قيصر) فقد أخرج اخراجا مضحكا يدل على العجز المعيب فقد دخل الأستاذ جورج المسرح (بذاته) لا احم ولا نستور ، فقلنا ما هذا ؟ قيل لنا هذا شبح قيصر ! فهل آمنتم يا من لا تؤمنون بالبعث بعدما شهدتم بأعينكم وسمعتم بأذانكم ؟ من أراد أن يرى روح قيصر شبحا حقيقيا فعليه ببرلتانيا . فانت ترى هناك الحائط ينير ويظهر فيه شبح قيصر كالبخان الأبيض وتسمع صوتا خافتا مسحوقا كأنه منيعث من مقبرة متلقة . ففي الحق ان اخراج الشبح على هذه الصورة كان ابداعا كبيرا من المخرج عزيز عيدا ، ويذهب أبو الخير نجيب الى أن عزيز عيدا اتبع المنهج الفرنسي في الاخراج . وان هذا المنهج كان اكثر توفيقا من المنهج الانجليزي الذي اتبعه مسرح رمسيس . ورغم هذا فانه يرى ان كلتا الفرقتين وقعتا في خطأ في الاخراج ، وهو انهما لم يبينا خيمة في ميدان القتال على نحو يطابق الواقع . وهذا في نظره هو الخطأ الوحيد الذي وقعت فيه فرقة فاطمة رشدي : « أما خطأ الاخراج فينحصر في الخيمة فقط . فالخطأ الذي وقع فيه مسرح رمسيس ووقع فيه مسرح برلتانيا هو الآخر متماثل تماما . . مع ان فرقة اتكنز أخرجت هذا المشهد اخراجا صحيحا وطبيعيا جدا . فكنت تشهد على المسرح ضجة صحيحة في وسط معسكر في ميدان حرب . وما اظن ان حضرات مخرجي المسارح المصرية غاب عنهم التحقق من مثل هذا المشهد في فرقة اتكنز يوم كانت في مصر . ومع ذلك فقد أخرج المشهد خطأ في المسرحين - رمسيس وبرلتانيا » . اضيف الى هذا ان ابا الخير نجيب يعيب على مسرح رمسيس اختلال الاضاءة فيه في حين انه يمتدح انضباط الاضاءة في مسرح برلتانيا .

وينتقل أبو الخير نجيب الى التمثيل فيقارن بين التمثيل في مسرح رمسيس والتمثيل في مسرح برلتانيا ، فيقول : « مثل دور بروتس في مسرح برلتانيا (حسين رياض) وفي مسرح رمسيس (أحمد علام) . أما الأول فقد نجح في تمثيل هذا الدور وكانت علائم الطيبة وسلامة النية واضحة على وجهه كما اراده شكسبير تماما . وكان حافظا لدوره حفظا تاما مجيدا ومؤثرا ان وقف يخطب في الشعب مرارا مبررا اسباب قتله واعوانه لقيصر الطاغية . ولكنه كان كثير الصراخ في بعض المواقف التي لا تستدعيه أبدا كموقفه من زملائه في حديقة منزله للاتفاق على قتل قيصر فكان يكلمهم صارخا كأنه يخاطب حشدا في الميدان . أما (أحمد علام) فقد كان هائلا في مواضع الهدوء مهيبا في مواضع الاصابة والخطابة . ولكنه لم يكن الذي تخيله شكسبير من الطيبة والاخلاص . فقد كانت هذه المظاهر كلها تكسو حسين رياض وكانت معدومة من أحمد علام . ومع ذلك فقد اجاد الاثنان اجادة تستحق التهنئة . ومثل دور كامبيوس في مسرح رمسيس (حسن البارودي) وفي برلتانيا (بشارة واكيم) . ويقول أبو الخير نجيب ان

كليهما نجح في أداء دوره ولكنه يرى أن جسم بشارة واكيم لا يؤهله بالاضطلاع
بتمثيل هذه الشخصية فهو بدني في حين أن شكسبير رسم كاسيوس كرجل أعرج
معروق غائر العينين والاشدق ، وكأدت هذه الصورة تخيف قيصر على الدوام
بدليل قوله (ليت كان أكثر سمعة .. لست أخشى كاسيوس .. ولكن أقول لو كان
لقيصر أن يخاف مخلوقا لما رأى في الناس من هو أولى بالمجانية من كاسيوس
ذلك الأعرج المعروق) . فهل كان بشارة كذلك ؟ لا . أنه كان ذا كرش واضح
البروز مفتول الذراعين غليظ العنق ، . ويأسف أبو الخير نجيب لاستقالة الممثل
القدير منسى فهمي من فرقة فاطمة رشدي ، فهو في تقديره خير من يمثل دور
كاسيوس . وقد مثل جورج أبيض دور يوليوس قيصر في مسرح رمسيس كما مثل
اسطفان روستي هذا الدور في مسرح برنتانيا . ويرى أبو الخير نجيب أن جورج
أبيض رغم سمته مثل دور يوليوس قيصر على خير وجه . يقول هذا الناقد
المسرحي في هذا الشأن : « هذا الدور بالرغم من أنه قصير إلا أنه كبير في تأثيره .
فروح قيصر القوية تظل سائدة الرواية حتى آخر مشهد من مشاهدنا . ولهذا
ينبغي أن يكون الممثل الذي يعهد إليه بتمثيل هذا الدور قوى الشخصية مهيأ
جليلا . وهذه هي عدة النجاح في هذا الدور . وقد كانت كلها متوفرة في الاستاذ
أبيض فكان حقا في جلال قيصر وفي هيئته فاندمج في الشخصية اندماجا كبيرا
انسانا الفرق بين جسد قيصر الوسط وبين جسد أبيض البدني » . وفي رأى
أبو الخير نجيب أن اسطفان روستي كان موفقا في أشياء وخانه التوفيق في
أشياء : « نجح أولا في أنه كان يمثل شخصية قيصر تماما ويؤدي اشاراته
وحركاته كما عرف عن قيصر في التاريخ . ويدل هذا على أن اسطفان روستي
درس الدور درسا قاما . » ولكن « طبيعته الفودغيلية أكثر من أي شيء آخر »
جعلته يفتقر الى الهيبة والجلال . « وقد مثل يوسف وهبي دور حارك أنطوان
في مسرح رمسيس في حين مثلت فاطمة رشدي هذا الدور في برنتانيا . ويعيب
أبو الخير نجيب على يوسف وهبي عدم حفظه دوره في بادئ الأمر كما أنه -
رغم اشاداته بتمثيل فاطمة رشدي - يرى أنه لا يليق بها أن تمثل أدوار الرجال .
يقول أبو الخير نجيب مخاطبا فاطمة في هذا الصدد : « الذي لا نوافقك عليه هو
تحملك عيب دور هو دور قائد عرف بقوته البدنية وبصوته الجهوري وبخشونته
العسكرية ! لست أنكر أنك نجحت في دور حارك أنطوان كسيدة ولو أعطى هذا
الدور لسواك من الممثلات ما بلغن ما بلغت أنت من النجاح . ولكن الطبيعة
البشرية محدودة بالقوانين ، فالمرأة لا تستطيع أن تكون رجلا ولا الرجل يستطيع
أن يكون امرأة بالتمثيل والتقليد » . ويتناول أبو الخير نجيب تمثيل عباس فارس
دور كاسكا في برنتانيا ، فيقول أنه « كان أحد المتآمرين على قتل قيصر وإن كان
دوره قصيرا يشمل الفصل الأول فقط » وأنه « نجح نجاحا كبيرا جدا في تمثيل
دور كاسكا » . كما يتناول تمثيل سريتا أبراهيم (زوجة بروكس) ورتيبة رشدي
(زوجة قيصر) فيقول : « تولفت نظر الأستاذ عزيز عيد الى مخارج الفاظ رتيبة

رشدی فانها لا تؤديها صحيحة بسبب اعتيادها التمثيل باللغة العامية زسنا طويلا ، ، في حين يعبر هذا الناقد عن اعجابه بصرينا ابراهيم فضلا عن انه يعبر عن اعجابه بترجمة احمد رامى للمسرحية خصيصا لفرقة فاطمة رشدی . يتول ابو الخير نجيب ان احمد رامى « قد عنى عناية خاصة بترجمة هذه الرواية بأسلوب شعري رائع جدا فيه عنوية وحياة وحلاوة فن . ولا بدع فرامى مشهور بأسلوبه الرصين البديع » .

ويعود محمد على غريب في مقاله المنشور في صحيفة الأخبار بتاريخ ٢ مارس ١٩٢٩ (ص ٣) الى الهجوم على اخراج فرقة فاطمة رشدی لمسرحية « يوليوس قيصر » ، فنراه ينهى باللائمة والتقريع على عزيز عيد لأنه جعل الممثلين يتركون خشبة المسرح ليمثلوا ادوارهم وهم من مقاعد المتفرجين . يقول محمد على غريب في هذا الشأن : « فالممثلون بدلا من ان تضعهم خشبة المسرح يفسح لهم في مقاعد المتفرجين امكنة يتحدثون فيها الى انفسهم » . وهى - فى نظرى - طريقة غير تقليدية فى التمثيل تذكرنا بآخر صيحة فى عالم الاخراج المسرحى المعاصر ويعد هذا الكاتب عيوب هذه الطريقة فى الاخراج فيقول انها « تدعو الجماهير الى مضايقة الممثلين فى عملهم بنظرهم اليهم دائما ووقوف البعض فى وجه البعض حتى تستحيل مهمة المشاهدة الى مشقة وصعوبة . وليس بعيدا أن يتناول المشاهدون والممثلون احاديث فى اثناء اقتراهم منهم . ولا بأس من أن تطيب النكتة لأحد المشاهدين فيرسلها فى اثر الممثل ليضحك عنها اخوانه ولا يبالي فى هذا السبيل بأى جرم تلبس ولا أية نقيصة قارفها . ثم ان الأكثر من هذا ضررا وسوء تصرف هو اكراه الجمهور على أن يوزع نظره وسمعه ثم فكره كذلك . فبينما هو ينظر الى من فوق خشبة المسرح ، اذ هو ينزل الى سماع من بجواره من الممثلين . وهكذا يستمر حائرا مشدوها لا يدري كيف يستقبل الرواية ، وفى أية بقعة يقع على مغزاها . وثمة صعوبة أخرى تعترض الممثلين انفسهم أعنى بها الخوف من نسيان الدور لدى الممثل المحكوم بنزوله الى الصالة والمطلوب منه الاعتماد حتى ليفارق الملقن وينأى عنه مسافة شاسعة . فما يحدث لو خانت الذاكرة هذا الممثل، ولم يسعفه الملقن طبعا بما يجب أن يقوله ؟ » ويعلق محمد على غريب على تمثيل فرقة فاطمة رشدی بقوله ان بعضهم أجاد التمثيل الى درجة اقتربت من الكمال « اللهم الا الامتاذ استقافان روستى فى نور قيصر فقد كانت شخصيته المعروفة عاتقا عن وضوح العظمة فى شخصية قيصر ومكان القسوة والنبل » .

ونشرت مجلة الرسول مقالا بعنوان « يوليوس قيصر على مسرح برنتانيا » بتاريخ ٨ مارس ١٩٢٩ (ص ١٦) يدافع عن طريقة عزيز عيد فى الاخراج . يقول الرسول فى هذا الشأن : « نظر عزيز عيد حوله فوجد خشبة المسرح تضيق عن هذه الرواية وتخفقها فى الصميم فعد الى الصالة فوصلها بالمسرح . وبذلك

أصبح بين يديه مكان يليق بتمثيل هذه الرواية الضخمة . ومهما قيل من أن هذه الطريقة قديمة ومعروفة فإنها لاتزال جديدة في مصر . ، فضلا عن هذا يعتدح الرسول تمثيل أفراد فرقة فاطمة رشدى ويرى أن استفان روستى أجاد تمثيل دور يوليوس قيصر . وفي المقابل الآخر كتب محمود على ثروت (بكالوريوس آداب من أمريكا) مقالا في السياسة الأسبوعية بتاريخ ٢ مارس ١٩٢٩ يمتدح فيه اخراج مسرح رمسيس ليوليوس قيصر . يقول ثروت : « ان اخراج رواية يوليوس قيصر على رمسيس يعتبر وثبة فنية جريئة » . ويلفت هذا الكاتب نظرنا الى أن شكسبير لم يلتزم بالأحداث التاريخية التى استقاها أصلا من المؤرخ الاغريقى بلوتارك . ويقول محمود على ثروت (ص ٢٢) : « وليس هناك شك فى أن شكسبير انما كان يعتمد على حوادث التاريخ فى رواياته ، وكان أكثر اعتمادا على مؤلفات (بلوطرخوس) الكاتب الاغريقى الذى صنف كتاب (حياة عظماء اليونان والرومان) . غير أن التباين جاء عظيما والاختلاف ظاهرا بين وصلى (بلوطرخوس) و (شكسبير) لابطال رواية (يوليوس قيصر) . ونص لا نتعرض هنا للبحث فى ذلك التباين فشكسبير لم يكن مؤرخا وانما كان مترجما يعبر عن شعور الطبيعة البشرية » . ويتناول محمود على ثروت التمثيل على مسرح رمسيس فيعتدح تمثيل أحمد علام دور بروتس كما يمتدح تمثيل حسن البارودى دور كاسيوس : « الأستاذ قد أجاد كل الاجادة فى تمثيل دور بروتس وما كان أعظمه فى المعسكر حينما انفرد هو وكاسيوس وبدءا يتعاتبان ، وتزايدت حرارة القول بينهما . وطفق كل منهما ينهم رفيقه ثم بكيا واستعبرا . . كذلك الأستاذ حسن البارودى قد أجاد فى تمثيل دور كاسيوس » . ورغم هذا المديح فإن صاحبه يعترف أننا معشر المصريين لانزال فى أول مدارج الحياة الفنية : « فنحن أطفال نحبو فى ساحة الفنون ولما نشب عن الطوق على الرغم من أننا أنبل الوارثين لأقدم مدنية عرفها التاريخ » .

ويتناول البلاغ الأسبوعى نفس هذا الموضوع بتاريخ ٢٧ فبراير ١٩٢٩ (ص ٢٤) فيقول انه رغم أن شكسبير استمد كثيرا من مسرحياته بما تتضمنه من خرافات متواترة من بلوتارك ، فإنه تناولها تناولاً جديداً : « أما يوليوس قيصر التى نحن بصددنا الآن فقد أخذها شكسبير عن بلوتارك كما أخذ عنه مكبث . وبعض رواياته الأخرى التاريخية . فإذا قارنت بين القصص القديمة التى استقى منها شكسبير معلوماته وبين القصص التى وضعها أدهشك كيف تطورت هذه الحوادث والأشخاص وهى لم تتغير بين يديه فإذا هى شىء جديد مختلف جد الاختلاف عن مصانره وأصوله وليس ثمة الا مشابهات الأسماء والحوادث » .

ويتناول البلاغ الأسبوعى بتاريخ ٢٠ فبراير ١٩٢٩ (ص ٢٤) فضلا عن العدد المشار اليه آنفا خوارق الطبيعة التى تنتشر فى أعمال شكسبير المسرحية

ومن بينها يوليوس قيصر وهملت ومكبث ، كما يتناول مشكلة الصراع بين الخير والشر التي هي جوهر المأسى الشكسبيرية . يقول البلاغ الأسبوعي ان مصرع ابطال المأسى الشكسبيرية يقتزن دائما ابدا يزلزلة السماء واهتزاز الارض : « فما من جريمة ترتكب في احدى فاجعاتها الا وثارت الطبيعة وزمجرت السماء واشتد رعدا وبرقها والا حدثك اقراء الرواية عن الخوارق غير المألوفة التي تقدمتها » . ويشرح لنا البلاغ الأسبوعي خوارق الطبيعة في يوليوس قيصر والأشباح التي تظهر في هذه المسرحية ، فيقول : « وفي (يوليوس قيصر) يهيم شكسبير لخناجر القاتلين جوا عبوسا قمطيريا وأنت تسمح كاسسكا يقول لشيشرون (لقد رأيت عبدا يرفع يديه وكانتا تلتهبان التهابا وتتأججان ببريق عشرين شعلة ومع ذلك لم تنأثر بالنار ولم تحترقا بل لم يصيبهما اذى) بل لقد رأى ما هو افظع من ذلك ما يدخل في باب الخوارق السنادة : (لقيت أسدا بالصوق فحلق الى ثم مضى ولم يمسنى باذى ورأيت عانة امرأة محتشدة يحلفن أنهن أبصرن رجالا قد استطارت النيران من أشخاصهم وارتددن من وهج الحريق مصفرات الوجوه) . وليس هذا كل ما يهيئه شكسبير لقتل قيصر . لا فان (كالمبورنيا) تحدثنا عن لبوة وضعت اشبالا في الطريق وقبور تفتحت ولفظت رفاتها وبين هذا وذاك عزيف الجان ودويها في ثذايا الطريق . واذا قاربنا ختام الرواية وقبيل موت كاسسياس يتحدث هذا عن الغريان والصداء التي تطوف من حولهم وتعلو فوق اعلامهم حتى أصبح (الجيش من تحتها على شر حال كأنما قد حان حينه وأوشكت أن تفيض روحه) . وما نريد أن نطيل في هذه النقطة من البحث بأكثر من هذا . اما عن القتل وشبهه فثمة قيصر وظهوره لبروتس » .

ويحلل البلاغ الأسبوعي الصائر في ٢٧ فبراير ١٩٢٩ تحليلا مستفيضا مسهبا مرثية انتوني لقيصر التي استطاع بها أن يحول حب الدهماء لبروتس وثقتهم فيه الى مقت مشبوب . ويتناول البلاغ الأسبوع بتاريخ ٦ مارس ١٩٢٩ (ص ٢٤) شخصية يوليوس قيصر فيقول : « كان قيصر ككل عظيم تحوطه مظاهر الخضوع والعبودية - يكره الملق والرياء ظاهريا ، ولكنه يرتاح اليهما في سريره فكان سريع الانخداع يلقي أدنا مصفية لمن يحسن صوغ الألفاظ في سمعه وما أصدق ديسياس أن يقول : (أن قيصر مولع بمخاطبتك آياه في سهولة انخداع الناس وغرورهم بزخرف القول حتى ليسهل عليك خداعه بهذه الحيلة إذ تشغله بمثل هذه الأحاديث عن أن يأخذ منك الحذر فتبدو لك مقاتله وتصيب منك الغرة فتخدعه » . ويستطرد البلاغ بقوله ان أصدق دليل على هذا أن ديسياس استطاع عن طريق الملق أن يقود قيصر الى مجلس الشيوخ كالطفل الصغير أو كالحمل الوضيع بالرغم من أن كالمبورنيا كانت أن تمنعه من الخروج من البيت . أضف الى هذا أن فيه عيبا آخر غير حب الملق يتجلى في إيمانه الى حد ما بالخرافات والخزعات ونبوءات العرافين . فهو قبل خروجه متوجها الى

مجلس الشيوخ يرسل من يسأل الكهنة هل يخرج أم يظل في بيته • فيشير عليه الكهنة بملازمة البيت • ولكن أنفته وكبرياءه تمنعانه من الاستجابة لنصح الكهنة أو العرافين • ويرى كاتب البلاغ أن يوليوس قيصر كان يخفى عن صديقه أنتوني أن نفسه كان موزعا بين الخوف والكبرياء • فالخوف يجعله يتمنى لو أنه استمع إلى نصيحة زوجته كالبورنيا • والكبرياء يدفعه إلى معالجة خوفه وإخفائه • فضلا عن عدم استجابته لتيالاس وصلفه معه حين تقدم إليه برجاء العفو عن أخيه الذي شق راية العصيان على قيصر • وليس أبل على تأله قيصر من قوله « إن أديم السماء هو شيء مما لا يعد من الجنوات وكلها من نار مؤججة وكلها مؤتلق في مشرق • ولكن الثابت من بينها كوكب واحد • وهكذا الدنيا مملوءة رجالات من دم ولحم وحس • ولكن لا أعرف من بينهم جميعا سوى فرد واحد قد مز شرفا وتعال ورفعة وتآبى حصانة ومنعة واستقر مكانه لا ينحى ولا يزعزع رزينا لا يحرك • وذلك الفرد الأحد هو أنا بالذات » •

٢ - كريولانوس

هناك من الدلائل ما يثبت أن الاهتمام بتمثيل هذه المسرحية اقتصر على هواة التمثيل من طلبة المدارس . فمجلة « الستار » تفيد بتاريخ ٢٨ أبريل ١٩٢٨ (ص ١١) أن فرقة المدرسة التوفيقية مثلت مسرحية كريولانوس على مسرح حديقة الأتريكية . ويتضح لنا من هذه المجلة أن هذه المسرحية كانت مقررة في ذلك العام على طلبة السنة الرابعة بالمدارس الثانوية . ومعنى هذا أن الحفلة أحيائها للطلبة الذين يهوىون التمثيل من أجل دفع زملائهم في استذكار دروسهم استعدادا لامتحانات آخر العام . ويبدو أن وزير المعارف العمومية حينذاك وعد فرقة التمثيل بالسماح لها بتقديم هذه المسرحية في دار الأوبرا الخديوية تشجيعا لها ومكافأة على نجاحها في تمثيل « تاجر البندقية » في العام السابق . ولكن الظروف حالت دون أن يبر بوعده تقول مجلة « الستار » في هذا الشأن : « وعد صاحب المعالي وزير المعارف بالتصريح للمدرسة التوفيقية تمثيل روايتها على مسرح الأوبرا تشجيعا لها لإخراجها رواية «تاجر البندقية» السنة الماضية بنجاح كبير ، ولما تستلزمه كريولانوس من مسرح كبير ومناظر مخصصة وملابس فخمة ولكن فوجئت الفرقة قبل موعد الحفلة بأيام برفض مدير الأوبرا الإيطالي التصريح لهم بالتمثيل فيها . فاضطرت إلى استئجار مسرح الحديقة كما اضطرت لحذف بعض المناظر لعدم وجودها في غير الأوبرا . فهل شيدت الأوبرا ليتمتع بها جون وجاك وخريستو دون المصريين . أم لنا الغرم ولهم الغنم ؟ » ويبدو أن النظام لم يكن يسود سائر الحفلات التمثيلية التي أقامها الطلبة . فمجلة الستار تذكر أن الحفلة التي أقيمت بتاريخ ١٠ أبريل ١٩٢٨ كانت منظمة في حين تذكر مجلة الفنون بتاريخ ١٥ أبريل ١٩٢٨ (ص ١١) أن الحفلة المقامة بتاريخ ٤ أبريل ١٩٢٨ استشرت فيها الضوضاء والفوضى : « أن جمهور الطلبة الذين وضعت الرواية لأجلهم لم يستطيعوا أن يشاهدوا التمثيل في سكون مما تحتاجه الرواية فاضطرت إدارة الفرقة أن تشتط بعض المناظر . . » ويتناقى هذا تناقيا كاملا مع ما أورده مجلة الستار في وصف النظام الذي ساد جو الحفلة التي أقيمت بعد ذلك بنحو أسبوع : « النظام : كنا نظن أننا سنحضر حفلة تغلب فيها

هرجلة الطلبة وسوء نظامهم على التمثيل ، وما كان أشد دهشتنا عندما وجدنا لجنة استقبال منظمة من المدرسين والطلبة تقابل المدعوين ببشاشة وتدلهم على أماكنهم وعلى رأسها صاحب العزة عبد الحميد عجاقى بك ناظر المدرسة ومحمود بك يوسف وكيلها والشاب النشيط حسين أفندى الزيات المدرس بالمدرسة والذي يرجع إليه فضل استتباب النظام ، وحضر الحفل لفيف من الوزراء . تقول مجلة الستار : « بين الفصول خرج الأستاذ زكى عكاشة ليلقى قصيدة ترحيب بالوزراء فاستعادوها ثانيا لشدة ما صابفته من استعسان وأعجاب » .

يقول كاتب الستار ان رواية كريولانوس ترمى الى « بيان سلطة العامة في عصر الرومان كما ترمى الى بيان ضرر الكبرياء والغرور على صاحبه » . وقد أخرج المسرحية ومثل دور كريولانوس فيها طالب اسمه الغزاوى كتبت عنه مجلة الستار تقول : « أما ممثل دور كريولانوس البطل الرومانى الكبير فقد مثله طالب لا يتجاوز طوله المتر . ولكم كان منظره مضحكا بين الدروع والسيوف المعروضة على صدره ولم يكن له عمل الا تنظيفها من حين لحين بطرف الرداء . ولا أدري كيف نجح الجيش المسكين تحت قيادة هذا البطل الضعيف والقائد الهام الذى لولا جريه على المسرح وزمجرته والسيوف بيده لقلت انهم اظهروه للزينة وتسلية المتفرجين . أما القاؤه فاقسم انى لم أفهم منه شيئا ! انما والحق يقال أجاد تمثيل الغرور والوقاحة » . وتستطرد الستار في وصف التمثيل بقولها : « قام بتمثيل الدور الأول (زعيم العامة) محمد أفندى جابر وقد اتقنه الى حد كبير خصوصا في موقف اثارة العامة ضد كريولانوس . ويعجبني في هذا الطالب القاؤه ، لولا انه كانت تظهر عليه في بعض الأحيان امارات البلاءة و (العباطة) مما لا يتفق ودس الدسائس وكيد المكائد - كذلك أكثر من وضع (البودرة) وهو أسمر الوجه فكان شكله مضحكا . كذلك نجح ممثل دور الشيخ ميناس وأجاد تمثيل الشيفوخة لولا انه كان كثير الخطأ في اللغة العربية مما لا نتسامح فيه مع ممثلين ، فضلا عن طلبة » . واشترك في تمثيل المسرحية نجيب أفندى فهمى وحبشى أفندى ونجيب أفندى سليمان . ويبدو أن الفرقة استعانت بممثلتين محترفتين هما السيدتان صالحة وجراسيا قاصين . ونستدل على هذا مما ذكرته مجلة الفنون بقولها : « ونجحت كذلك السيدتان صالحة وجراسيا قاصين . وليس هذا النجاح بغريب . فصالحة ممثلة قوية معروفة لها أدوار كثيرة مشهورة نجحت فيها نجاحا باهرا على المسرح أيام أن كانت تعمل في المسارح الكبيرة . والسيدة جراسيا كذلك ممثلة معروفة وعطربة حسنة الصوت لها في الفن المسرحى آثار قديمة » .

القسط الثالث

فرقة اتكنز الانجليزية في الصحف المصرية

وفدت الى ارض مصر خلال العقود الثلاثة الاولى من القرن العشرين بعض الفرق التمثيلية الانجليزية لتقديم عروضها في المسارح المصرية . ففي العقد الاول مثلا جاء جوق انجليزى ليمثل اثنتى عشر مسرحية في الأوبرا الخديوية ابتداء من ٢٣ اكتوبر ١٩٠٦ حتى ٥ نوفمبر من ذلك العام (انظر « مصر » في ١٥ اكتوبر ١٩٠٦ ص ٢) . وليس هناك من الشواهد ما يدل على أن هذه الأجواق الانجليزية عنيت بتمثيل مسرحيات شكسبير . ومن الواضح أن عامة الناس في مصر كانوا يعرفون عن هذه المسرحيات من خلال سلامة حجازى وجورج ابيض ، أما صفوفهم فكانوا يشاهدون تمثيل بعض المسرحيات الشكسبيرية التي تقدمها الفرق الأجنبية الوافدة غير الانجليزية ، وخاصة الفرق الايطالية . ويمكن أن نقول ان الفرق الانجليزية التي سبقت مجيء فرقة اتكنز الى مصر في عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ عجزت عن أن تثير اهتمام الرأى العام المصرى . فقد كان أثرها - كما يقول جرانفيل باشا - محدودا للغاية . وبطبيعة الحال لم يكن حضور فرقة اتكنز الى البلاد في عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ آخر عهد للصلة المسرحية بين مصر وانجلترا . ففي عام ١٩٢٩ مثلا حضرت الى مصر فرقتان انجليزيتان أحدهما فرقة كوميدية اسمها فرقة « فوربس روسل » ومثلت على مسرح الكورسال « نور الشمس » ثم مسرحية مترجمة عن الفرنسية بعنوان « حبيبها الوهمى » . وكانت هذه الفرقة تضم الأنسة ايريل فيفيان - الأنسة ايزابيل بارجيت - اليك الكساندر - لزالى فابرز - فنيس ادى . وقدمت الفرقة الثانية وهى فرقة أوبريت غنائية على مسرح الكورسال أيضا مسرحيات « سالى » و « أوكاى » و « تيب توب » و « اب ذى لارك » الى جانب الأوبريت المعروف (روز مارى) وتضم هذه الفرقة الثانية الأنسات ثلما بورنيس - ايستل روز - كلير ليزلى - المستر باليك كيلاواى - ادجار ستاغور - ليون كيلاواى - جادح روينسون .

في عام ١٩٢٧ كان على الشمس باشا وزيرا للمعارف العمومية فاتفق مع فرقة اتكنز الانجليزية على تقديم عدد من المسرحيات الشكسبيرية في دار الأوبرا .

الخديوية روعي في انتقاء بعضها أن تفيد الطلبة المصريين في دراستهم لأعمال شكسبير الأدبية . وبناء على هذا كان من المفروض على فرقة أتكنز أن تقدم في موسمها الأول عام ١٩٢٧ مسرحية كريبولانوس التي كانت مقررة حينذاك على طلبة المدارس . ولكن الفرقة خيبت أمل الطلبة واعتذرت عن تقديم هذه المسرحية بسبب ضيق الوقت . ولعل السبب الحقيقي أنها لم تكن مستعدة لها ، الأمر الذي جعلها موضع ملامة وتقريع من جانب بعض الصحف المصرية . فقد كتبت مجلة المستقبل بتاريخ ١٥ ديسمبر ١٩٢٧ (ص ٤) تشكو من إهمال وزارة المعارف للتمثيل المصري وتشجيعها للتمثيل الأجنبي : « لم هذا الاهتمام بالفرق الأجنبية والأغضاء التام عن الفرق المصرية . لقد قامت وزارة المعارف ببث الدعوة للفرقة الانكليزية التي أتت بها معالي الوزير من انكلترا وكانت التذاكر توزع في المدارس كخيرية مفروضة بالرغم من المكاسب التي جنتها الفرقة منحتها الوزارة مبلغا طائلا . . . لقد كان عذر الوزارة في إحضارها الفرقة الانكليزية أنها تريد أن يرى الطلبة بأنفسهم تمثيل روايات شكسبير لأنها داخلية في بروجرام الدراسة مع أن الفرقة لم تمثل الرواية التي يدرسها الطلبة » . على أن هذه النعمة المتشككة في الفائدة التي سوف يجنيها المصريون من وراء مجيء فرقة أتكنز كانت - كما سوف نرى - محدودة للغاية ، وقدمت الفرقة الانكليزية عام ١٩٢٧ بدار الأوبرا الملكية ست مسرحيات شكسبيرية هي : هملت - عطيل - تاجر البندقية - الليلة الثانية عشر - دقة بدقة (أو واحدة بواحدة) - ترويض الشرسة (أو ترويض الشريرة) التي شاعت بين المصريين باسم « ترويض النمرة » . وكانت وزارة المعارف العمومية حريصة كل الحرص على اجتذاب الطلبة إلى مسرح شكسبير فخصصت لهم ثلاثة أيام وثلاث ليال تباع لهم فيها التذاكر بأسعار مخفضة على أن يتقدموا إلى نظار مدارسهم بطلبات للحصول على هذه التذاكر المخفضة . وبلغت نسبة التخفيض في حفلات الطلبة ٢٥٪ من أسعار التذاكر الأصلية في الحفلات الليلية و ٥٠٪ من أسعار الحفلات النهارية كما خصصت ألواج الدور الثاني للبنات لحضور الحفلات النهارية . وأرسلت وزارة المعارف منشورا إلى نظار المدارس فيما يلي نصه : « الحاقا لما كتب لحضرتكم في ٢٦ أكتوبر سنة ١٩٢٧ بشأن تمثيل بعض روايات شكسبير نفيديكم أن الوزارة رأت أن الطلبة الذين يرغبون في الحصول على كراسي أو مقصورات يمكنهم أن يدفعوا أثمانها إلى حضرات نظار مدارسهم في ميعاد غايته ٣ نوفمبر سنة ١٩٢٧ بدلا من ٣٠ أكتوبر سنة ١٩٢٧ » . ومن الواضح أن الوزارة كانت تهدف من وراء هذا المد في فترة حجز التذاكر إلى تمكين أبناء الموظفين من حضور الحفلات حين يقبض نورههم مرتباتهم في أول الشهر ، الأمر الذي يدل على الأهمية البالغة التي علقها وزارة المعارف العمومية على مشاهدة الطلبة لهذه المسرحيات . وليس أبل على انفتاح مصر الثقافي على الغرب من أن الفرقة الانكليزية لم تكد تختتم تمثيلها حتى سارعت وزارة المعارف بإصدار منشور

آخر الى نظار المدارس تطلب منهم العمل على تشجيع الطلبة على حضور موسم التمثيل الفرنسى فى الأوبرا الملكية بأسعار مخفضة . تقول الأهرام بتاريخ ٨ ديسمبر ١٩٢٧ : « أصدرت وزارة المعارف العمومية الى نظار مدارسها منشورا تقول فيه انها اتفقت والفرقة الفرنسية التى تقوم بتمثيل روايات فى دار الأوبرا على تخفيض أسعار الدخول لطلبة المدارس كما اتفقت من قبل مع الفرقة الانجليزية التى قامت بتمثيل روايات شكسبير وطلبت منهم موافقتها بعدد الطلبة الراغبين فى حضور تلك الحفلات » .

وقد أدلى معالى على الشمسى باشا بصديق الى مجلة الناقد نشرته فى عددها الصادر فى ١٤ نوفمبر ١٩٢٧ بشأن هدف وزارة المعارف العمومية من استخدام فرقة أتكينز . يقول سيادته (ص ٨) : « ان أغلب الناشئة المصرية تجيد اللغة الانجليزية أكثر من أية لغة أخرى فقد تلقته طوال سنى الدراسة فى معاهد التعليم . ولذلك فان الفائدة التى تجنيها من حضور الفرق الفرنسية التمثيلية أو الفرق الايطالية الفغائية قليل بل هى لا تكاد تستفيد من حضورها شيئا . وهذا ما دعانى الى التفكير فى احضار فرقة انجليزية الى مصر . ثم ان شكسبير معروف من طلبة المدارس ومن الناشئة عموما لأنها تدرس رواياته فى معاهد الحكومة . ولذلك كان همى الأول ان أساعد الناشئة على رؤية شكسبير على خشبة المسرح كما قرأوه فى دور الدراسة . واظن أنها فرصة صالحة تقربه الى أذهانهم بل وتجعل من الأشباح التى يتخيلونها بين جدران أربع حقيقة حية تتحدث اليهم وتتحرك امام أعينهم . ثم فى تمثيل روايات شكسبير ما يرفع الثقافة العامة ويفيد كل الشبيبة المتعلمة » . ويقول على الشمسى باشا ردا على سؤال عن عدم تمثيل الفرقة الانجليزية مسرحية كريولانوس المقررة على طلبة البكالوريا فى ذلك العام : « لم يتسع الوقت لذلك فقد كان فى عزمى أن أقصد انجلترا شخصيا لاختيار أفراد الفرقة بنفسى ولأضع لها أيضا الروايات التى عليها أن تمثلها . ولكن وفاة زعيم البلاد سعد باشا زغلول ووقوع هذا المصاب فجأة اضطررنى للرجوع الى مصر على أول باخرة . وعلى ذلك تركت كل هذا للمستتر أتكينز رئيس الفرقة ولقد أحسن الاختيار » . ومعنى هذا أن وزير المعارف يؤكد ما قاله أتكينز من أنه لم يكن هناك متسع من الوقت لاختراع كريولانوس ، التى يبدو أنها كانت تتطلب من الفرقة استعدادا خاصا . وينوه على الشمسى بأقبال الطلبة على حضور الحفلات ، فيقول : « لقد أقبل الطلبة على الاشتراك فى الحفلات اقبالا كبيرا حتى بلغ عدد المشتركين فى هملت وحدها ١٧٠٠ طالب . ولذلك رأينا أن تخصص لهم حفلات خصوصية نهائية وقد فكرنا فى زيادة هذه الحفلات نظرا للاقبال الكبير الذى رأيناه كما أن للطلبة حق الحضور فى سائر الحفلات » . وقد

جعلنا لهم تخفيضا خاصا يبلغ ربع ثمن التكلفة في الحفلات الليلية ونصف ثمنها في الحفلات النهارية » .

استقبلت الصحافة المصرية قدوم فرقة أتكنز للأراضي المصرية بالتهليل والتكبير . يقول أحمد خيرى سعيد في جريدة الأخبار بتاريخ ١٩ أكتوبر ١٩٢٧ تحت عنوان : (موسم شكسبير في الشتاء القادم حدث فنى تاريخى) : « بعد بنا العهد بين اخراج الروايات الشكسبيرية منذ ان انحلت فرقة جورج أبيض فائزة بفخر تمثيل روايات لشكسبير تمثيلا ناجحا في حدود الامكان ، فلقد شهد الجمهور المصرى لأول مرة تمثيل روايات عطيل ومكبث وهملت في لغة بليغة واخراج بديع وبواسطة فرقة متفقاة من خيرة الممثلين المعاصرين من فلول الأجواق العتيقة » ولعل الجمهور يذكر كيف ان رواية هملت لم ترتفع في تمثيلها الى مكانة اختيها مكبث وعطيل في الاجادة والاثقان وما كان ذلك كذلك الا لان شخصية هملت من الصعب تمثيلها الا بعد دراسة طويلة والا بعد مران بارشاد أستاذ مدرّب والا بعد مشاهدة تمثيله من ممثل ممتاز مثل السير هيرت ترى او ارغنج او سواهها » . ويعدد أحمد خيرى سعيد نتائج موسم شكسبير في مصر على النحو التالى :

أولا - سيعطى الجمهور مقياس التمثيل الصحيح .

ثانيا - سيعطى الجمهور نموذجا لاجراج الرواية وفق الشروط الفنية .

ثالثا - سيلقى درسا غالبا عمليا للممثلين والممثلات وللذين يتولون اخراج الروايات عندنا .

رابعا - كما كان تمثيل الروايات يساعد كثيرا على فهمها فان الأدباء في مصر سيفقدون دراستهم لروايات شكسبير بمادة جديدة وسيزيدون في دراسة فن شكسبير تعمقا » .

وكتبت السياسة الأسبوعية - بتاريخ ٢٩ أكتوبر ١٩٢٧ تحت عنوان « شكسبير والمسرح المصرى » قلوب مسرح رمسيس خاصة والمسرح المصرى عامة لافراطه في الاعتماد على المسرح الفرنسى دون غيره من المسارح . يقول المقال : « هذا مسرح رمسيس طليعة المسارح في هذا البلد واقواها على الوقوف على رجليه ما نظنه قدم رواية واحدة لشكسبير » وعن هجب أن يختار روايات لهوجو ما وضعت للتمثيل ويترك ما وضعه هوجو خصيصا للمسرح . ثم هو ما يفتأ يفتخر ببرنشتين كان هيجو وبرنشتين زعيما الكتاب الدراميين . لماذا لا يعرب روايات جيته وشلر وشكسبير وشو ويارى وسقترندبرج وبيراندالو وماويثمان وفيرر ولماذا لا يعرب لولير وراسين في مؤلفاتهم جميعا ما يجذب

النظارة حتما ! ٠٠ ويخطيء من يزعم ان روايات شكسبير ان تجذب الجمهور في مصر . فما نظن حلم ليلة صيف او ارامل وندسور المرحات وهنرى الرابع وشخصية فالستاف الفذة الا محببة لجمهور شكسبير وهناك الدرامات لين وماكيث وهاملت وهى كلها تسير غور النفس الانسانية وتعالج أعماقها . وان كان لنا ان نشكو اعمال روايات شكسبير فان لنا ان نشكو ذلك الجهل المطبق بمؤلفى الألمان وأهل الشمال كجيتيه وشلر واسنچ وابسن واسترنديج وهاوثيمان . ومن عجب ان لا نقبض غير الروايات الفرنسية كانه ليس في العالم غير الكتاب الفرنسيين مع ان هناك من يفضلهم كثيرا . ولعل سبب ذلك ان كبار كتابنا تثقفوا بالثقافة الفرنسية فقدموها على غيرها . ولعل السبب يرجع لتشابه الذوقين المصرى والفرنسى .

وتعطينا مجلة المصور (عدد ١٦٢) - بمناسبة قدوم فرقة أتكنز الى القاهرة - مجموعة من الاحصائيات الدالة على مدى ذبوع مسرحيات شكسبير في العالمين . تقول المصور بهذا الصدد : « خلف عصر اليزابيث الذهبى نحو ١٥٠٠ رواية تمثيلية ولكن روايات شكسبير هى الخليفة بالحفاوة من بينها وهى لا تزال تمثل الى اليوم . بل ان الروايات الحديثة تغبط روايات شكسبير باقبال الجمهور عليها . فقد حسبوا ان رواية تاجر البندقية قد مثلت ما ينيف على ١٠٠٠ و ١٠٠ مرة ويقدر الداخل منها بسبعة ملايين جنيه ان لم يكن اكثر . وقد ذكر السير هنرى ارفنج الممثل الانجليزى الشهير انه مثل رواية هملت في سنة واحدة مائتى مرة متتابة ورواية تاجر البندقية ٢٥٠ مرة متواصلة . ويؤثر عن ادوين بوث الممثل الشهير (المتوفى) انه ربح مبالغ عظيمة من تمثيله ١١ رواية لشكسبير وه لغيره فقط . وما يدل على اقبال الجمهور على شكسبير ان ملعب ليسيون (مثل الروايات التى يمثلها من روايات شكسبير) كان يدخله الكلى بين سنة ١٨٧٨ وسنة ١٩٠٥ نحو ١٢٠٠٠٠٠ جنيه . »

وتضيف المصور الى ذلك قولها ان الألمان اهتموا بشكسبير اهتماما بالغا وحاولوا ان يردوا نسبه الى اصل المانى ! وأنهم في سنة ١٩١١ وحدها مثلوا رواية عطيل ١٥٨ مرة . فضلا عن ان الموسيقيين في العالم استوحوا في كثير من الحالات موسيقاهم من مسرحيات شكسبير : « واهتم كبار المؤلفين الموسيقيين في وضع الحان لرواياته منهم روسيني وشوبرت ومندلسون وشومان وفردى وسان سانس . »

ونشرت السياسة بتاريخ ٢ نوفمبر ١٩٢٧ مقالا بعنوان « شكسبير في مصر - معلومات عن الجوقة الانجليزية » ذكرت فيه بعض المعلومات الصحفية الخفيفة الخاصة بمعدات التمثيل التى جاءت بها الفرقة الى مصر ، ومن بينها

« سفينة هي صورة طبق الأصل من سفن القائد البحري الانجليزي الشهير الاميرال نلسون » . و « منظر يمثل (الفيضان) تمثيلا بديعا حتى ليخيل للرأى انه فيضان حقيقى » . واحضر المسئول عن مناظر الفرقة وملابسها معه جمجمتين وفق في الحصول عليهما قبل رحيله من لندن بيوم واحد . وعندما بدا رجال الجمارك في مصر في تفتيش الأمتعة خشي أن يلقى القبض عليه بسبب هاتين الجمجمتين .

ونشرت مجلة الناقد بتاريخ ٢١ نوفمبر ١٩٢٧ (ص ٦) ترجمة لمقال كتبه المستر اتكنز تناول فيه اخراج مسرحيات شكسبير في العصر الاليزابيثي والاسلوب الذى اتبعته فرقته في الاخراج . ومن المؤسف انه يد العيب والأهمال امتدت الى الجانب الأعظم من هذا المقال فتعزقت صحائفه شأنها في ذلك شأن كثير من الصحف والدوريات في دار الكتب المصرية . ولكن مما يعوضنا عن ضياع معظم أجزاء هذا المقال أن المستر اتكنز يصف في حديث أدلى به الى مجلة الناقد بتاريخ ٥ ديسمبر ١٩٢٧ (ص ١٢) أسلوبه في اخراج مسرحيات شكسبير . يقول اتكنز في هذا الشأن : « ان طريقتى سهلة واضحة فانى اتعمد مساعدة الممثل والمؤلف وخدمته فقط ولا يجب أبدا أن تكون سيدة المسرح ذات السلطان المهيمن . وهذه الحقيقة تتمثل على الأخص في روايات شكسبير وان كبار المؤلفين والممثلين لا يحتاجون لأكثر من تنسيق هادى بحيث يخلق جوا فسيحا يسمع كل ما يجرى على المسرح من دقائق الفن وجلالته . وهذا يتأتى بزخرفة يسيرة وانارة مناسبة اما اذا تعمدنا الزخرفة المسرحية والمبالغة في التنسيق فاننا نكون على أهبة اخراج رواية عقيمة متداعية أو نريد مساعدة ممثل دعى عاجز . وهناك نقطة هامة أراعى في تنفيذها غاية الدقة واليقظة اثناء اخراجى للروايات . وهى أن كل دور يجب أن ينال القسط الكافى في الفصل والعناية . اننى لا أعترف بما يسمونه (نجرمية المسرح) ولا أعتقد أن لأهمية لدور ما . ان الممثل الذى يتكون دوره من كلمة أو كلمتين يجب أن يكون نصيبه من التمرين بقدر ما يكون للممثل يقوم بدور الملك لير أو مكبث . مثال ذلك مستر ستانلى الذى يعد من أكبر ممثلى الشخصيات الشاذة على مسارح لندن أثبت أن الدور البسيط الذى يمثله ممثل صغير قد يصبح لو أظهره ممثل كبير دورا تاريخيا فريدا . وكذلك ارنست هلتون بينما نراه في ليلة يمثل هاملت فيستهوئ المشاعر والأغراب انه هو في الليلة التالية يؤدي دورا صغيرا . ولكنه بمهارته الفنية يجعله خطيرا لا ينسى » . وقد عبر اتكنز في حديثه الى مجلة الناقد الذى نحن بصددده عن تقديره العميق للجمهور المصرى . يقول اتكنز : « ولو أن هذه الروايات أخرجت بلغة أجنبية الا انه من المدهش حقا أن نرى الجمهور يفهم كنه الجمال وحقيقة الشخصيات . . . وني اعتقادى أن جمهور لندن لم يدرك من أنوار وكلمات شكسبير أكثر مما أدرك

الطلبة المصريون ، • وهو نفس الرأي الذى رده اتكنز عند زيارة فرقته لمصر للمرة الثانية عام ١٩٢٨ •

والقى روبرت اتكنز محاضرة عن شكسبير فى دار الأوبرا يوم ٢٨ نوفمبر ١٩٢٧ بعد انتهاء فرقته من تقديم موسمها المسرحى • فأرسل أحمد حسين الطالب بالخدوية ملخصا لهذه المحاضرة الى مجلة الستار • فقامت المجلة بنشره • تشجيعا للطلبة • يقول هذا الطالب ان عستر اتكنز « أخذ يتحدث عن الممثلين المختلفين الذين قاموا بأدوار شكسبير أمثال جرك وكين الخ • • قائلا : ان ليس هناك من مثل أدوار شكسبير كما يجب لأنهم خلقوا من هاملت وعطيل وماكبث وشيلوك أبطالا بينما كان الواجب أن يخلقوا رجالا تدب فيهم الحياة لا أبطالا خياليين • • وأعظم مثال على ذلك هو دور شيلوك الذى جعله كل من مثله الدور الأول فى الرواية مع أنه لا يتجاوز الدور الثالث فى الرواية • »

كتب أحمد خيرى سعيد فى « الأخبار » بتاريخ ١٩ أكتوبر ١٩٢٧ (ص ٢) يقول عن بعض ممثلى الفرقة (وهم أرنست ملتون وملتون روزمى ومس جيفين فراجسون دافيز) انهم من الممثلين الناشئين • ولكن أرنست ملتون يجيد تمثيل أدوار شيلوك وماكبث وهاملت وروميو • • ويجيد ملتون روزمى تمثيل أدوار هاملت وأورلندو ومارك أنطونى كما انه يجيد تمثيل مسرحيات برنارد شو • أما مس دافيز فتجيد أدوار كليوباترا ولادى ماكبث وأوفيليا • ويضيف أحمد خيرى سعيد أنه يصعب على أى ممثل أن يقوم بأداء دور هاملت « لأن شخصية هاملت من الصعب تمثيلها الا بعد دراسة طويلة والا بعد مران وإرشاد أستاذ مدرب والا بعد مشاهدة تمثيله من ممثل ممتاز مثل السير هيربرت تيرى أو أرفنج أو سواهها • • وبالرغم من اعجاب أحمد خيرى سعيد بتمثيل جورج أبيض فإنه يلمح من طرف خفى الى فشل هذا الممثل المصرى الكبير فى تمثيل دور هاملت •

يقول جورج أبيض فى حديث ألقى به الى الناقد بتاريخ ١٤ نوفمبر ١٩٢٧ (ص ١٢ ، ١٣) انه سر للغاية من مشاهدة شكسبير بلغته الأصلية ممثلا من مواطنيه • وأنه كان يتمنى أن يشاهد أيضا مسرحيتى ماكبث ويوليوس قيصر • ويضيف أبيض الى ذلك أن حبه لشكسبير يجرى فى هروقه منذ الصبا • ويعطينا فكرته عن شخصيات عطيل وهاملت و ماكبث كم يفهمها • ويود لو سمحت له الظروف باخراج الملك لير وتاجر البندقية ويوليوس قيصر • ويعترف أبيض بأن أحب دور أخرجه لشكسبير على المسرح المصرى هو دور عطيل • وعندما يسأله مندوب الناقد عن الممثلين الذين شاهدهم يجيدون أدوار شكسبير عن المسرح ، نراه يجيب : « شاهدت هاملت من منوسللى ومن زكوتى ومن ساره برنار • • ولقد أعجبت بهم جميعا فلكل طريقة فى فهم الدور وإخراجه فمتوسللى مثلا كان

هاملت المنتقم الغاضب بينما كانت سارة هاملت الوديع الخيالى . وقد اعجبت بزكوتى لولا أن جسمه لا يناسب الدور . (نقول بهذه المناسبة ان فاطمة رشدى - سارة برنارد الشرق - عندما مثلت ادوار الرجال ومن بينها هاملت كانت تقلد في الواقع سارة برنارد الغرب) . ولكن أبيض تهرب من الاجابة عن السؤال بشأن أية طريقة في الاخراج مسرحيات شكسبير يفضلها الطريقة الفرنسية أم الطريقة الايطالية . فقد كانت اجابته بما يلي : « ان لى طريقتى الخاصة في اخراج روايات شكسبير بل وفي اخراج كل ادوارى . ولست اتقيد في ذلك بأسلوب خاص ولا اقلد ممثلا خاصا بل ادع لمخيلتى العنان وهى التى توحى الى بالنهج الذى اتبعه » . ويتوجه أبيض بالشكر لعلى الشمسى باشا « على هذه الخدمة التى اداها للجمهور ولنا نحن أيضا جماعة الممثلين » باستقدامه الفرقة الانجليزية التى تخصصت في تمثيل مسرحيات شكسبير .

وبلغ التمس بأحمد خيرى سعيد بمقدم الفرقة الانجليزية مبلغا جعله يقول ان عدم فهم النظارة للغة الانجليزية لا يقف حائلا دون الاستمتاع بماتقدمه فرقة أتكنز من عروض لأن التمثيل الجيد لا يعتمد على الكلام بقدر ما يعتمد على تجويد الممثلين والممثلات في الحركات والايماءات . وكان فكرى اباظة المحامى من أشد الناس تحمسا لعروض فرقة أتكنز فأخذ يكيل المدح لها والقدح للفرق المصرية . كتب فكرى اباظة في مجلة الفكاهة بتاريخ ٧ ديسمبر ١٩٢٧ (ص ١) يقول ان تمثيل فرقة أتكنز كان متقنا وقريبا من الطبيعة وخاليا من التكلف . فضلا عما ساد الأويرا اثناء العروض من سكون ونظام دقيق . كان الناس في معبد لا يرتفع فيه الا صوت القسيس يرتل الصلوات . ويمتدح فكرى اباظة الفرقة الانجليزية لاتقانها حفظ ادوارها لدرجة ان الملحن لم يكن لديه شيء يعمل . ويقارن فكرى اباظة بين التمثيل في مصر والتمثيل بفرقة أتكنز فيقول ان الممثل المصرى يخطئ . عندما يظن ان للمسرح لغة خاصة وأسلوبا خاصا في الكلام وحركات خاصة في تأدية المعانى غير تلك اللغة والأسلوب والحركات التى يستعملها في حياته العادية . كما انه يعيب على الممثل المصرى ما يسميه « التوقيع الكلامى والالغائى » الذى يجعله « يمتط » الكلمات ولا يجد فكرى اباظة في المسرح المصرى برمته ممثلة قديرة غير أمينة رزق التى « يقترب تمثيلها اقترابا تاما من الأداء الطبيعى » .

وتطالعنا « كوكب الشرق » في ٢ ديسمبر ١٩٢٧ (ص ٣) بمقال غفل عن الامضاء يحدثنا فيه كاتبه عن ضرورة اتصال المسرح المصرى بالمسرح الانجليزى اذا شاء ان يسلك سبل الرقى والتقدم . ويدافع هذا الكاتب عما يبدو في اعمال شكسبير المسرحية مثل هاملت من تناقض بقوله ان الحياة نفسها مليئة بالمتناقضات فلا غرو ان يعكسها فن شكسبير العظيم : « ومهما رأيت في رواياته

من المتناقضات فأنها لا تقلل من قيمة رواياته والواقع أن الحياة نفسها سلسلة من المتناقضات . ويذهب ناقد كوكب الشرق الى أن الممثل لا يستطيع أن يجيد تمثيل أية شخصية مسرحية إلا اذا كان تمثيله لها يتضمن تفسيراً لها وأن الفرق دينه وبين المخرج في هذا الشأن فرق في الدرجة وليس في النوع . فالمخرج يقوم بتفسير المسرحية كلها في حين أن الممثل يقوم بتفسير إحدى شخصياتها فقط : « . نحن معتقدنا أن الممثل لا يخرج عن كونه شارح الشخصية التي يمثلها والمخرج هو في الحقيقة من شرح الرواية » . ويختتم ناقد كوكب الشرق مقاله عن وجوب إقامة صلة دائمة بين المسرح المصري والمسرح الإنجليزي بقوله : « وحسبنا لو بذل وزير المعارف الحالي معالي الشعبى باشا مساعيه الموفقة ليكون احضار فرقة انجليزية لتمثل شكسبير وبرنارد شو تقليداً وسنة متبعة . وذلك لأننا بحاجة شديدة الى تربية الذوق الفنى في بلادنا . والتمثيل عندما ككل شيء مستحدث وليد يحبو كالطفل . واذنا كنا عازلنا في حاجة الى الأدب الغربى والعلم الغربى والثقافة الغربية فأننا أيضاً بحاجة الى التمثيل الغربى » .

أما الأصوات التي عبرت عن تشككها في قيمة فرقة روبرت اتكنز فكانت ضعيفة واهنة . ومن بين هذه الأصوات المتشككة الواهنة صوت روزاليوسف في عددها ١٠٩ الصادر في ١٨ ديسمبر ١٩٢٧ (ص ١٥) . فقد كتب عبد الرحمن نصر يهاجم فرقة اتكنز بضرارة شديدة ويقول عنها أنها خيبت الآمال وأن الحكومة أولتها اهتمامها ورعايتها ليس لأن لها قيمة فنية ولكن لأنها فرقة انجليزية : « ان التشجيع الرسمى ودار الأوبرا وقف على أمثال هذه الفرق الأجنبية » . والرأى عند عبد الرحمن نصر أن فرقة أبيض ويوسف وهبى لا تقل بحال من الأحوال عن فرقة اتكنز وأن المصريين أولى بمساندة الدولة ومساعدتها من الخواجات .

وقبل أن نتناول تعليقات الصحف والدوريات المصرية على بعض المسرحيات الشكسبيرية التي قدمتها فرقة اتكنز في مصر في عام ١٩٢٧ بتفصيل أكبر يجدر بى أن أشير الى أن فرقة اتكنز قصرت تقديم عروضها في ذلك العام على القاهرة والاسكندرية ولكن نشاطها المسرحى امتد الى بورسعيد في عام ١٩٢٨ وذلك في طريق سفرها الى مدينة القدس .

مساهمات :

نشر أحمد خيرى سعيد مقالا بتاريخ ١٢ نوفمبر ١٩٢٧ في جريدة الأخبار أشاد فيه بمسرحيات شكسبير ونوه، بإثرها العظيم في نفوس القراء والمشاهدين على حد سواء الأمر الذى يؤكد ما أحلقته من مكانة عالية في نفوس المصريين .

يقول هذا الناقد (ص ٢) : « ان روايات شكسبير مثل آثار الفراعنة ومخلفات روما ونفائس اليونان ملك لبنى الانسان . وانا حين ترحب بموسم شكسبير انما نحى فكرى الرجل الذى فهم الطبيعة البشرية وأبدع فى تصويرها وحشد لنا على المسرح مشاهد الحياة واستعرض أمام أبصارنا أهلها جميعا وقد تعرفوا من المظاهر الكاثبة ويدوا على حقيقتهم بآمالهم ومخاوفهم ومسرراتهم ومطامعهم » . وسرت هذه النعمة التى تشيد بعظمة شكسبير فى الصحافة المصرية عن بكرة أبيها . تقول مجلة « المصور » الصادرة فى ١٨ نوفمبر ١٩٢٧ (ص ٢) ، ٣ - : « ان شكسبير باعتراف جميع الأمم المتقدمة رب الروايات التمثيلية الذى لا يجارى فلا غرابة اذا افتخرت الأمة الانكليزية بهذا العبقري الفريد » . وان دل هذا التقريظ على شيء فانه يدل على أن بعض المصريين أخذوا يتجهون فى العقد الثالث من القرن الحالى شطر الثقافة الانجليزية الانجلو ساكسونية بعد أن كانت الثقافة الفرنسية اللاتينية قبلتهم . لقد رأينا فيما سبق هجوم بعض النقاد على استقاء المسرح المصرى كل مصادره من المسرح الفرنسى . ونحن نجد أن المقال الذى نشرته جريدة كوكب الشرق دون توقيع بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٩٢٧ (ص ٢) بعنوان « هاملت فى الأوبرا » يتضمن نفس الایماءات . فكاتب المقال يهاجم « روايات التهريج والشعوذة وسخافات المؤلفين الفرنسيين المحدثين مما يعنون بالناظر والتهويش والتأثير المفتعل بأصطناع المفاجآت والمؤامرات والخطب الطويلة أو القصيرة عن الحب والوطنية » . والرأى عند هذا الناقد أن « شكسبير فوق النقد وبالأخص فى رواية هاملت » ، ومن ثم فانه يعتقد أن نقد هذه المسرحية ينبغى ألا يمس التأليف وأن ينصرف الى التمثيل والاخراج . ويقول هذا الناقد أن شكسبير كتب مسرحية هاملت فى مرحلة التراجييديا المتوسطة وهى المرحلة التى ألف فيها مسرحية « يوليوس قيصر » كما أنه يطلق على هذه المأساة ما يسميه « تراجييديا الفكر » . ثم ينتقل ناقد كوكب الشرق الى تحليل شخصية هاملت بما اتسمت به من مثالية وتعقيد شديدين . ويعلق هذا الناقد على الصراع الذى دارت رحاه فى نفس هاملت بين المثال والواقع بقوله : « وفجأة عات والده فعاد من الجامعة - عاد (الأيدياليسيت ليكون رجلا عمليا رهيبا . . ولكن كيف يكون عمليا وقد تعمق فى التفكير ينمو عقله على حساب أعصابه ويستنزف قواه فى التخيل بعيدا عن الحياة » . ويذهب هذا الناقد الى أن مأساة هاملت تتلخص فى أنه أراد أن يعيد الانسجام والنظام الى عالم دبب الفوضى فى أرجائه واختفت منه كل مظاهر الانسجام والنظام ، فهو يسعى الى أن « يعيد النظام الأدبى والاتساق الخلقى لدنيا غدت فوضى يلفها الاتهام فى كل ما يتصل بالأخلاق الفاضلة والخير » . ويستشهد هذا الناقد برأى سوف ننقله الى القارئ فى ترجمته العربية هو رأى أرنست ملتون أحد أبرز أفراد فرقة أكتنز . فقد نشر أرنست ملتون فى الغازيت مقالا جاء فيه : « ان هاملت لم يكن فريسة الشك ولكنه كان مترددا .

كان لا يشك في أن عمه اغتال والده ولكنه تردد في الانتقام خضوعاً لأوامر الشيخ -
 شيخ أبيه » . ويتناول هذا الناقد مشكلة شغلت بال المثقفين المصريين وبخاصة
 النقاد المسرحيين والعاملين في الحقل المسرحي : هل هاملت مجنون أم أنه يصطنع
 الجنون ؟ « يكاد يجمع النقاد أن هاملت تصنع الجنون ولم يكن مجنوناً ليخدع
 عمه عن حقيقة أمره وقد تم له ما أراد » . واثار جورج أبيض نفس هذه المشكلة
 في معرض الحديث الذي سبق أن اشرفنا إليه والذي أدلى به الى مجلة الناقد
 بتاريخ ١٤ نوفمبر ١٩٢٧ . ففي رأي أبيض أن هاملت ليس مجنوناً ولكنه يتسم
 بالحكمة والعقل وحصافة الفكر ، ولعلنا نذكر أن أبيض في هذا الحديث لم يمتدح
 أيّاً من الأساليب الانجليزية أو الفرنسية أو الإيطالية في اخراج هاملت ، الأمر
 الذي يشعرون بأن موقفه ان هو الا نوع من الاعتراض الصامت للمذهب على
 تعريض بعض النقاد بأدائه لدور هاملت ، وعلى عقدهم المقارنة بين فشله ونجاح
 فرقة اتكنز المنقطع النظير . ويذهب أحمد خيرى سعيد في مقال نشره في الأخبار
 بتاريخ ١٢ نوفمبر ١٩٢٧ الى أن ظهور شيخ بولونيوس في داب واصرار « يمثل
 بلاهة الحكمة وعيب الترتن » . وهكذا أكثر الناس في هذه الحياة يعتقدون أنهم
 عقلاء وهم مضحكون سخفاء . ثم اذ بك ترى في مشهد المقبرة عاملين يحفران
 قبرا يضمكانك ولكن أى ضمك ؟ ! انه ضمك الموت من الحياة وسخرية القدر
 من ضحاياها » . والأرجح عندي أن أحمد خيرى سعيد تأثر تأثراً ملحوظاً
 بالمقالات النقدية التي ظهرت في الصحف الأجنبية المحلية حول نشاط فرقة اتكنز
 المسرحي في مصر . وفي ثنايا حديثه عن تمثيل ارنست ملتون دور هاملت يتناول
 أحمد خيرى سعيد جنون هاملت المصطنع ، فيقول : « أما مستر ارنست ملتون
 فقد كنت تلحظ عليه هيئة الامارة والنبيل ولطف المجاملة ونقاء النفس حتى في
 تظاهره بالجنون كان محتفظاً بوقار الارستقراطية في ريمان الشباب » . ولقد كان
 يظنل اليانا انه مجنون حقاً لولا أننا كنا نرى له أفعال العقلاء من وراء هذا الجنون
 المصطنع بل لولا أننا سمعنا من أقواله ما يؤكد أنه انصرف عن كل ملاذ الحياة
 وشواغلها الى شيء واحد هو الانتقام من عمه قاتل أبيه » . ويمبر أحمد خيرى
 سعيد عن إعجابه ببساطة اخراج اتكنز لمسرحية هاملت وبساطة المناظر والأداء
 كما يمتدح في جميع الممثلين والممثلات أجادة أدوارهم بنفس القدر من الكفاءة
 والاعتدار . ويعلق هذا الناقد على تمثيل ارنست ملتون شخصية هاملت المعقدة
 بقوله : « فالمستمر ملتون قد أظهر لنا سائر نواحي هذه الشخصية المعقدة في أحلى
 وأدق أداء بأصديق لهجة » . والذي راعنا هو أنه لو كانت هذه الرواية قد مثلت
 من وراء الستار ما كنا فقدنا شيئاً من وقعها ولتجلت لنا شخصية هاملت كاملة
 بارزة » . ويقول أحمد خيرى سعيد عن ماري ناي التي مثلت دور أوفيليا :
 « وليس عندنا ما نقوله عن الآتسة ماري ناي الا انها تراءت لنا كأنها قد هربت
 حديثاً من مستشفى الأمراض العقلية وجاءت دار الأوبرا وصعدت على المسرح

دون وعى منها وتحدثت عن غير أن تفقه له معنى . بالله ! لقد تمثل الموت في أغانيها التي أنشدتها وتمثل الحب أيضا . . بريئة قد مزقتها عاطفتان : الحب والحزن . لم تتكلم ولكن ما فاهت به أظهرها لنا مرحلة فجأة وحزينة فجأة . وقد لمحنا في أغانيها صورة عقلها المضطرب المعزق . لقد عطفنا عليها بقدر ما رثينا لها . وقد جنت لمقتل أبيها بيد حبيبها ، حبيبها الذي تظاهر بالجنون والذي عطف على حبه حتى في جريمته . . وعن ستانلي لا ثبوري الذي مثل نور بولونيوس يقول أحمد خيرى سعيد : « ثم المستر لا ثبوري »^{١١} لقد عرض على أنظارنا صورة طبق الأصل من الشيوخ البلهاء في حكمتهم . وهو يتحدث . . معتقدا أنه ينطق عن تجربة وخبرة واتزان عقل . ولكنه في الوقت نفسه لا ينطق سوى ما تهذى به الشيخوخة ولهذا ضحكنا كثيرا لحقق مستر لا ثبوري الذي أجاده . ويبدو أن لا ثبوري لعب أيضا دور واحد من حفاري القبور . فأحمد خيرى سعيد يستطرد قائلا : « وضحكنا واتعظنا عندما مثل نور حفار القبور الأول حتى أنه ارتفع في تمثيل هذا الدور القصير إلى ذروة الفن التمثيلي » . ويضيف هذا الناقد أن ويلفريد والتر أجاد تمثيل نور عم هاملت مثلما أجادت جريس الأريديس نور أم هاملت ، فهو يقول : « أما المستر ويلفريد والتر والآنسة جريس الأريديس فحسب الأول أنه جعلنا نبغضه ونحتقره وحسب الثانية أنها جعلتنا نرى المرأة تنسى كل واجب وكل عهد إذا استحوذ عليها الرجل الشرير - أجل كل شيء إلا شيئا واحدا هو حبها لابنها » .

والذي لا شك فيه أن تقديم هاملت على المسرح المصرى وخاصة من جانب فرقة اتكنز التي افتتحت بها موسمها التمثيلي عام ١٩٢٧ أثار اهتمام المثقفين والكتاب بأعمال شكسبير المسرحية وجعلهم يتناولونها بالبحث والتحليل ، مثل المقال الذى نشره عباس مصطفى عمار الطالب بالمعلمين العليا في جريدة السياسة بتاريخ ١٢ ديسمبر ١٩٢٧ (ص ٨) وتناول فيه الجذور والمصادر التاريخية التى استقى منها شكسبير أحداث قصة هاملت . فضلا عن أن كوكب الشرق نشرت مقالا تناول فيه كاتبه الشخصيات الثانوية في مسرحية هاملت بتاريخ ٢٢ نوفمبر ١٩٢٧ (ص ٢) . ويذهب كاتب المقال إلى أننا لا نجد في مسرحيات شكسبير شخصيات ثانوية بالمعنى الحقيقى ، لأن هذه الشخصيات التى قد تبدو ثانوية تلعب دورا وظيفيا : « شخصيات رواية هاملت كشخصيات أية رواية من روايات شكسبير تكون جزءا من وحدة الرواية ، ولها وظيفتها ومكانتها من بناء القصة » . ومهما يكن من ضآلتها بالنسبة لغيرها فإنها تشترك مع سواها في أحداث الأثر العام » .

ونشرت الأخبار بتاريخ ١٧ نوفمبر ١٩٢٧ مقالين عن مسرحية هاملت أولهما كتبه الكاتب الفرنسى المعروف فيكتور هوجو وعرضه عبد الحميد سالم . أما المقال الثانى فقد كتبه أحمد خيرى سعيد بعنوان « شخصيات رواية هاملت » .

يقارن فيكتور هوجو بين شخصية هاملت عند شكسبير وبرومثيوس عند أسخيل ، مبينا ما بين الشخصيتين من تشابه كبير . يقول عبد الحميد سالم في عرضه لآراء فيكتور هوجو أن برومثيوس سجين قدره الخارجى في حين أن هاملت سجين قدره الداخلى : « يتمثل في هاملت التردد والريب والارادة في هاملت مسخرة خاضعة أكثر منها في (بروميتيه) - انسان (أسخيل) - فهو مكبل بقيود التأمل والاهتمام . ولا قيد الا قيد الأحلام . وليس ثمة عبودية أشد من عبودية العواطف والمشاكل الداخلية . لا بد لبروميتيه لكى يكون حرا من أن يكسر القيود البرونز الا أنه يلزم هاملت أن يتغلب على نفسه : في وسع (بروميتيه) أن يقوم على قدميه وأن رفع جبلا ، أما لكى يقوم هاملت فإن عليه أن يحمل فكره . لا بد أن ينتزع هاملت نفسه من هاملت » . ويقول عبد الحميد سالم أن هوجو يرى أن هناك شيئا عظيما بين أورست وهاملت : « ويقارنون عادة أسخيل وشكسبير من ناحية أورست وهاملت . ولكلنا التراغوديتين فاجعة واحدة . وليس ثمة موضوع أشد تشابها من موضوعهما حتى ليحسب الجهال والحساد أن هناك انتحالا ونقلا ويسير هاملت في خلف أوريست قاتل أمه انتقاما لقتل أبيه بدافع الحب البنوى . هو (أى هاملت) مخلوق كامل في حالة غير كاملة هو كل شيء من أجل ألا يكون شيئا هو أمير وثورى ، عاقل ومجنون ، رزين وطائش انسان معتزل ، قليل الثقة في الصولجان يسخر من العرش ، يخاطب عابري السبيل ويحاج أول من يصادفه . يفهم الشعب ويزدرى الجمهور ويغض القوة كثير الشك في النجاح . يسائل الظلمة ويناجى الخفاء . يصيب الآخرين بأدواء ليست فيهم ، فإن جنونه الكاذب قد أصاب عشيقته بجنون حقيقى . وهو اليف الأشباح والمثلين وأنه ليهزل وفي يده بلطة (أوريست) . يتكلم في الآداب ويروى الشعر ويؤلف نصلا مسرحيا ويلعب بعظام الموتى في المقبرة . يصمق أمه وينتقم لأبيه ويختم فاجعة الحياة والموت الرهيبة بعلامة استفهام هائلة » . ويقول عبد الحميد سالم أن هوجو يرى جو المسرحية وكأنه غمامة تلف كل شيء في طياتها : « كل شيء في هذه التراغوديا التى هى في الوقت نفسه ضرب من الفلسفة - كل شيء يطفو ويتردد ويميل ويهتز وتستحيل فيها الفكرة الى بخار والفعل الى تقيضه » . ويقسم هوجو تفسيراً لجنون هاملت نقله عبد الحميد سالم عن النحر التالى : « أما هاملت فقد أخفى شخصيته . وذلك لأن هاملت كان في خطر . وقديما كان الويل لمن يطلع على جريمة ارتكبها الملك . وانما نفى أوفيدىوس من روما لأنه رأى ما يعاب في قصر (أوغسطس) . وكانت معرفة كون الملك قاتلا جريمة ضد الدولة . فلم يكن هناك غير وسيلة واحدة لاتقاء ذلك الخطر وهو تصنع الجنون . وتتجلى روح المؤرخ المتفوق في الشاعر ويستشعر وقوف شكسبير على الظلمات الملكية القبيحة . لم يكن أمام هاملت الا أن يركن الى الجنون لكى يعد بريئا . وفي (أسخيل) ان المحيط نصح الى (بروميتيه) أن التظاهر بالجنون سر الحكمة . ولقد روى تاريخ السكسون لسنة ١٠١٦ أن (أوجولان) حين رأى

عرضا لما كتبه جون لترز (النقاد الفرنسي الكبير وعضو الاكاديمية فرانسيز)
عن هذه الشخصية الشكسبيرية . (انظر الناقد ١٤ نوفمبر ١٩٢٧ ص ١٠) .
ورغم سوء عرض المجلة المذكورة لآراء ذلك الناقد الفرنسي فانه دلالة يقينية على
انشغال الفكر المصرى بشخصية هاملت .

عطيل :

تركز انشغال المصريين — كما تدل على ذلك صحافتهم — على مسرحية
هاملت في المقام الاول ثم على عطيل في المقام الثانى . فبالرغم من أن فرقة أتكنز
قدمت في موسمها الاول عام ١٩٢٧ ست مسرحيات شكسبيرية فان الصحافة
المصرية لم تتحمس لآى من المسرحيات الأخرى قدر تحمسها لهاتين التراجيدياتين
الاثيرتين الى قلوب النظارة في بلادنا . وللتدليل على تحمسها لمسرحية « عطيل »
نسوق على سبيل المثال مقالا نشره أحمد خيرى سعيد في جريدة الأخبار بتاريخ
٢٢ نوفمبر ١٩٢٧ ومقالا آخر نشرته مجلة الناقد بتاريخ ١٤ نوفمبر ١٩٢٧
ويتضمن آراء المؤلف المسرحى المعروف جان ريشبان في مسرحية عطيل .

يبدأ أحمد خيرى سعيد المقال الاول بفقرة اقتطفها من اللورد ماكولى قال
فيها نقلا عن هذا الأديب الانجليزى المعروف : « ربما كانت رواية عطيل أعظم
عمل فنى في العالم » . ويعطينا سعيد ملخصا لأحداث هذه المسرحية ، ثم يتناول
تمثيل فرقة أتكنز لها فيقول « ان المستر أتكنس قد حذف من الفصل الأخير
منظرين هما منظر مقتل (رودريجو) ومنظر اصابة كاسيو بطعنة نجلاء ولكنها
ليست قاتلة » . ويستطرد ناقد الأخبار في الحديث عن التمثيل فيقول : « لقد
جعلنا المستر ويلفريد والتر نعطف على عطيل حتى بعد أن قتل ديدمونة . ثم
جعلنا نزهد في الحياة من لؤم بنينا حينما قتل عطيل نفسه بعد اكتشاف المؤامرة .
والآنسة ماري ناي ملأت جوانحنا بنفحات الحب الطاهر ثم مازالت تزيدنا أجلا
للتفانى في الحب حتى ماتت فمات معها أملنا في التمتع بالحب وما كان أفدح
مصائبنا . نعم مصائبنا فانك في روايات شكسبير تحس كأن بينك وبين أشخاص
رواياته لصمة نسب وصلة قرابة من أجل هذا الفتك بفريسة بريئة ، نحن نعلم انها
بريئة كما تعلم هي ولكن عطيل لا يعلم ونحن نشفق عليه لأنه لا يعلم . . . والسر في
نجاح الرواية انها كانت تمثل الحياة ولقد بلغ من اجادة الممثلين أنهم جعلونا
نعيش كل دور من ادوار القصة وجعلونا في الوقت نفسه نشهد مأساة جلييلة » .

اما المقال الثانى الذى يعرض رأى جان ريشبان في المسرحية فيبدأ بالقول
ان شكسبير استمد قصتها من الكاتب الايطالى سنقيو وحولها بفضل عبقريته
الى عمل شامخ : « ليست قصة عطيل من مبتكرات شكسبير فقد نقلها الينا الكاتب

الايطالى منتيو الذى صور لنا يا جو عاشقا لدييمونة عمل على ايداء رئيسه عطيل لانه يحسده ولأن دييمونة قد نبذت حبه وحطمت قلبه . ثم يرينا كيف توصل يا جو الى الانتقام منها وقتلها تحت انقاض منزل يسقط عليها وكيف يختفى عطيل . . . حادث فظيع ولكنه لا يزيد فى فظاعته عما تقرأه فى الصحف . وكان لابد من وجود رجل مفكر كشكسبير ليجعل من هذا الحادث البسيط رواية عظيمة شيقة ودرسا عميقا للشهوات وتحليلا دقيقا للنفسيات ، . وتضيف مجلة الناقد الى هذا تفسير ريشبان للأسباب التى تحرك غيرة عطيل كما صورها شكسبير فنقول انها تتلخص فى ثلاثة أسباب اولها فارق السن بين عطيل الذى يبلغ بين الخامسة والأربعين والخمسين وزوجته دييمونة التى لم تتجاوز الثامنة عشر . وثانيها أنه ينحدر من أصل عربى وثالثها أنه جندى . ونقلا عن مجلة الناقد فان ريشبان يعتقد أن الفضول وحب الاستطلاع أغراها بالزواج من هذا المغربى الأسود ، الذى أحبه لشجاعته ، كما يعتقد أن المسرحية مليئة بالمفاجآت غير المنطقية التى تعتمد فى حدوثها على تصاريف القضاء والقدر .

بدأ موسم شكسبير الأول فى القاهرة يوم ٩ نوفمبر ١٩٢٧ وانتهى فى يوم ٢٩ نوفمبر ١٩٢٧ . وبعد انتهاء موسمها فى الأوبرا الملكية سافرت الفرقة الى الاسكندرية بناء على الحاج من الأجانب المقيمين فيها حيث قدمت على مسرح محمد على من ٢ ديسمبر الى ٧ ديسمبر ١٩٢٧ خمس مسرحيات شكسبيرية هى : « الليلة الثانية عشرة » و « هاملت » و « عطيل » و « دقة بدقة » و « تاجر البندقية » .

أما موسم فرقة أتكنز التمثيلية الثانى فى دار الأوبرا الملكية فقد بدأ فى ٢١ أكتوبر واستمر حتى ٢٩ نوفمبر ١٩٢٨ . وقدمت فرقة أتكنز فى موسمها التمثيلى الثانى ست مسرحيات شكسبيرية هى « كما تحب » (التى بدأت بها الفرقة) و « انتونى وكلويواترة » و « هنرى الرابع » (الجزء الأول) و « يوليوس قيصر » و « الملك لير » بالإضافة الى مسرحيتى « بيجماليون » لبرنارد شو و « مدرسة النعيمة » لشريدان . واشترطت وزارة المعارف العمومية على الفرقة أن تقدم « يوليوس قيصر » و « مدرسة النعيمة » من أجل فائدة الطلاب فى المدارس ودور العلم . وبعد انتهاء موسمها فى القاهرة سافرت الفرقة الى الاسكندرية لتقديم بعض عروضها التى استمرت من ٣ حتى ٧ ديسمبر ١٩٢٨ . وأظهر محافظ الاسكندرية حينذاك حسين صبرى باشا اهتماما شديدا لاستقدام الفرقة الانجليزية اليها . وكما سوف نرى عند الحديث عن فرقة أتكنز فى الصحافة الانجليزية المحلية ... كان تشكيل الفرقة فى عام ١٩٢٨ يختلف عما كانت عليه فى عام ١٩٢٧ . وقبل أن أعرض لنشاط الفرقة الانجليزية فى زيارتها لمصر للمرة الثانية والاهتمام

البالغ الذى اظهرته الصحافة المصرية بها ، أحب أن أشير الى المقالات والأحاديث التى أدلى بها مستر أتكنز وبعض أعضاء فرقته الى الصحافة المصرية

يقول مستر أتكنز فى حديث نشرته الأهرام بتاريخ ١٥ نوفمبر ١٩٢٨ أن اهتمام المشتغلين بالمسرح نحو النظارة لا يقل عن اهتمامهم بالأداء المسرحى نفسه : - « نحن نراقب نظارتنا وندرس أطوارهم ومشاعرهم النفسية بدقة لا تقل عن الدقة فى درس تمثيلنا - بل للأسف ربما زادت عنها - وقد يدهش الذين يشهدوننا إذا هم علموا أن الممثلين والممثلات والذين يخرجون الروايات بل والذين يضعونها ينظرون من خلف الستار ويدرسون أحوال النظارة بروح الغيرة نفسها أو بروح الخيبة - حسبما يكون الحال - التى يشعر بها أصدقائنا فى المقاعد الأمامية وهم ينظرون إلينا من خلال الستار » - ويضيف أتكنز قوله أنه من الطبيعى أن يختلف النظارة اختلافا عظيما باختلاف البلدان وباختلاف الأقاليم والمدن بل ومن ليلة الى أخرى ، ويشبه أهل المسرح بصيادى السمك الذين قد يخرجون من صيدهم صفر الأيادى وقد يجنون صيدا وفيرا - يقول أتكنز فى هذا الشأن : « قد تخيب بعض مشروعاتنا المسرحية خيبة مدهشة على الرغم من وضعها بدقة وإحكام ، على حين تأتى أوقات أخرى نزعج فيها أن الصيد سيكون شحيما ولكننا نصيب منه الشيء الكثير » - ويتحدث أتكنز عن نظارة المسارح فى لندن فيقول أن كل مسرح فيها له جمهوره الخاص - ورغم ذلك فإن الجمهور الخاص بأى من هذه المسارح يختلف اختلافا عظيما من ليلة الى أخرى : « فنجد مثلا أن النظارة الذين لا تثقل قلوبهم الهموم ولا يدققون وهم فى عطلة الأسبوع يوم السبت يختلفون جدا عن الذين يغشون المسارح فى منتصف الأسبوع لأن هؤلاء أشد تعنتا فى النقد » - ومن ثم فإن أتكنز يعتبر التمثيل مشاركة بين الجمهور والممثلين ، فإذا اختلفت المشاركة فى أى طرف من طرفيها اهتزت المسرحية وأصابها الاخفاق - وفى ختام حديثه لجريدة الأهرام يعرض أتكنز لجمهوره من الطلبة المصريين فيقول : « أن من الغريب أن جمهور الطلبة المصريين الذين تشرفت بتقديم روايات شكسبير اليهم فى موسمين - يضارعون أكثر من غيرهم أولئك النظارة الذين شهدتهم فى لندن - وعندى أن الجمهور المصرى لا ينافس أحد فى ترقد الذهن وإدراك النكتة ولا فى استنباط ما فى أقوال شكسبير من العبارات الهزلية المضحكة ، ولا التأثير بما فى الروايات من مأساة وفجيرة » - وهذا من الأمور التى تدعو حقا الى الدهشة إذا راعينا أننا نمثل هذه الروايات بلسان أجنبى ، وأن الجمهور الذى استقبلنا هذا الاستقبال الحافل فى دار الأوبرا ليس - كما علمت - ممن يغشون المسارح باستمرار » -

وكتبت ستلا أرينينا - الممثلة التى لعبت دور كليوباترة - مقالا خصيصا لجريدة الأهرام نشرته هذه الصحيفة فى ٢٥ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١) قالت فيه -

انها تدرك أن تمثيلها لهذا الدور على ضفاف النيل ينطوى على أعظم مخاطرة رغم أنه أكبر مصدر للإلهام لها ، الأمر الذى يشـعرها بالوجل والرغبة وهي تتأهب لأداء هذا الدور العظيم . وتقول ستلا أن شكسبير أدرك في مسرحيته حقيقة عن المرأة لا يختلف عليها أحد وهي أن الحب عند الرجل ملهاة وعند المرأة حياة : تقول ستلا : « أن الشرف هو حق الرجل الخاص والحب هو حق المرأة - هذه هي الحقيقة ودع انصار المرأة يقولون عكس ذلك ما يريدون . » وبعبارة أخرى (الحب للرجل ملهاة وللمرأة حياة) . وكم كان شكسبير ، أبو المعرفة ، يعرف هذه الحقيقة بدليل ما سطره في روايته هذه عن الطباع النسائية في غير تردد ولا موارد ، « وترى ستلا أربينا أنه من المرجح أن يكون شكسبير قد استمد صورته عن كليوباترة من غرامه المفجع بعارى فيتون . » وتختتم هذه الممثلة مقالها بقولها أن شكسبير قد استطاع أن يصور أدق تصوير أبعاد هذه الشخصية النسائية وأن يستكنه خبيء خلجاتها ، بحيث لا تجد الممثلة نفسها عاجزة عن تصورهما على النحو الذى أراده المؤلف تماما كما استطاع أن يصور شخصيته بأجلى وأنصح صورة . ولكن هذا لا يعنى في رأى ستلا أربينا أن شكسبير كان دائما موفقا في رسم كل شخصياته النسائية فرسمه لشخصيتى الليدى ماكبث وروزالند ناقص ، الأمر الذى يتطلب من الممثلة التى تلعب دورهما أن تملأ بخيالها وتصورها ما عجز شكسبير عن ملئه بقلمه . تقول ستلا أربينا : « خذ مثلا الليدى ماكبث وروزالند - وهما مثالان بينهما فرق عظيم نجدهما في حد ذاتهما ناقصتين . نعم عندما نقرأ الرواية أو نشاهدها نعرف ما صنعناه وما شعرنا به في ظروف معينة ولكننا لا نعرفهما جيدا بحيث نستطيع القول بالضبط ماذا يكون موقفهما إذ وجئنا في ظروف أخرى . أما هاملت فأننا نعرفه حق المعرفة لأن شكسبير أظهر نفسيته في صورة جلية واضحة - ومثل هذا القول ينطبق أيضا على كليوباترة » .

ننتقل الى ما كتبه المصريون عن شكسبير وعن الموسم القاهري الثانى لفرقة اتكنز . نشر أحمد خيرى سعيد مقالا بعنوان « شكسبير : شيء عن حياته ومسرحه بمناسبة الموسم الشكسبيرى بالأوبرا الملكية » في جريدة الأخبار بتاريخ ٢٥ أكتوبر ١٩٢٨ . وفيه يفند هذا الناقد زعم البعض بأن فرانسيس باكون هو المؤلف الحقيقى لمسرحيات شكسبير . يقول أحمد خيرى سعيد : « أن باكون خلف لنا مقالات وهي تختلف في بيانها وطريقة تفكيرها ونزعة صاحبها عن أى أثر من آثار شكسبير . وفوق هذا فإن عقلية باكون عقلية عالم بينما عقلية شكسبير عقلية شاعر وقنان . عقلية باكون عملية تجريبية . وعقلية شكسبير عقلية تتغذى على الحياة والخيال » . ويدافع أحمد خيرى سعيد عن تعليم شكسبير المحدود للغاية بقوله : « أن الفن مصدره الحياة لا الكتب المعول فيه على المواهب لا على التهذيب والتعليم المنظم » . ويعطينا فكرة عن المسرح

الانجليزى فى عهد شكسبير فيقول انه « كان مكشوقا وانه لم تكن به سنان ولا مناظر وانه كان يحاط من جوانبه الثلاثة بالنظارة » وان رواياته كانت تمتل بالنهار لا بالليل » . ويعلق عن صعوبة اخراج مسرحيات شكسبير بقوله : « ولما كانت مناظرها متعددة سريعة التعاقب مختلفة فى طبيعتها بحيث يتغير المنظر ويتغير الجو تغيرا كليا فان المخرجين يجنون مشقة عظيمة فى التوفيق بين ميكانيكية المسرح واضاءته وبين هذه المناظر والمشاهد » . ونشرت جريدة الاخبار أيضا بتاريخ ٢٠ أكتوبر ١٩٢٨ مقالا بعنوان « الفرقة التمثيلية الانجليزية فى الأوبرا الملكية » . ونظرا لأن هذا المقال مجرد ترديد لما نشره المستر باربر فى مجلة « اسفنكس » بتاريخ ٢٧ أكتوبر ١٩٢٨ فسوف اكتفى بتناول المقال الأصلي فى موضعه عند الحديث عن ما نشرته الصحف الانجليزية المحلية بشأن النشاط المسرحى لفرقة اتكنز فى مصر . ولكنه يجدر أن نذكر فى هذا المقام أن المستر باربر أدلى بحديث الى مجلة المستقبل بتاريخ ١ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١٤ ، ١٥) نعرف منه أن مستر اتكنز رئيس لجمعية لها فروع فى جميع المستعمرات البريطانية وفى أرجاء كثيرة من العالم تعنى بأعمال شكسبير كما أن فرقته تهدف الى الحفاظ على تراث شكسبير وليس الربح التجارى . وبعد أن زار المستر باربر مسرح رمسيس أبدى إعجابه به . ويبدو أنه نشر عند عودته الى بلاده بعد زيارته الأولى لمصر عام ١٩٢٧ فى مجلة انجليزية اسمها ستاج ما يشير الى إعجابه بيوسف وهبى ، الأمر الذى حفز مجلة المستقبل لاستغلال مديحه فى تمجيد يوسف وهبى والاشادة به . ولكن باربر ينهى باللائمة على المؤلفين والأدباء المصريين لتقاعسهم عن تأليف المسرحيات التى تبرز عظمة حضارتهم ، الأمر الذى أدى الى تشويه صورة مصر العريقة فى أذهان الأجانب . وبطبيعة الحال يثنى باربر فى حديثه الى مجلة المستقبل على جهود على الشومسى باشا وزير المعارف العمومية وعبد الفتاح بك صبرى وكيل وزارة المعارف لما بذلاه من جهد لاستقدام فرقة اتكنز الى مصر .

ومن دلائل حمس معظم المصريين لفرقة اتكنز أن الناقد محمد على غريب كتب فى الأخبار بتاريخ ٢١ أغسطس ١٩٢٨ (ص ٣) - أى قبل وصول الفرقة بما يقرب من شهرين - يقول : « لقد أثبت الواقع أن الجمهور من غير الطلبة والموظفين الذين خفض لهم الثمن كان أمد تسابقا فى الإعجاب بالفن وتقدير رجاله العاملين » . وينتهز محمد على غريب نجساح هذه الفرقة الأجنبية فى موسمها المنصرم ليلقن الفرق المحلية درساً ويحملها مسئولية تخلف المسرح المصرى ، ويحض ادعاءها بأن الجمهور هو المسئول عن هذا التخلف : « فجمهورنا يقدر الفن الحقيقى ويقبل عليه من تلقاء نفسه سواء كان من مصريين أو أجانب » . ويتخلى محمد على غريب فى هذا المقال عن تحفظاته

السابقة بشأن ضرورة استقلال المسرح المصري عن تبعية المسرح الأوربي ويعترف بأنه لا مندوحة للمسرح المحلى من اقتفاء أثر المسرح الأوربي إذا أراد لنفسه الارتقاء : « وليكن لنا في فرقة اتكنز وفي نجاحها أسوة حسنة » . ونسى هذا الناقد في غمرة حماسه لشكسيير أنه لا ينتصر للمسرح المحلى وأنه لا ينظر كسابق عهد الى الاقتداء بالمسرح الأوربي بعين الريبة والشك .

وانتهزت « السياسة الأسبوعية » فرصة افتتاح الفصل المسرحي الجديد بفرقة اتكنز فنشرت مقالا بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٩٢٨ لا يتناول فرقة اتكنز من بعيد أو قريب . ولكن للدعوة الى ضرورة تعضيد الحكومة وأصحاب الفرق المصرية للتأليف المسرحي المحلى . وفي رأى كاتب هذا المقال ان الاعتماد على الترجمات والمعربات من اللغات الغربية لا يتفق مع بيئة الشرقيين أو مشاربيهم . ومن ثم فإنه يقترح أن يدور التأليف المسرحي في عصر على الحياة الشرقية حتى يستطيع المصري « أن يرى نفسه وصورة من الحياة المحيطة به » . وماتزال المسارح عندنا تتغذى من الروايات المترجمة عن أوربا أو من الروايات التي يقلد فيها كتابنا الكتاب الأوربيين تقليداً أخشى أن أقول أنه يتركهم وراء أولئك الكتاب الأوربيين بمراحل ويجعل للنقاد المسرحيين الحق أن يوجهوا لهم من شديد اللوم ما قد لا يكون بعيداً كل البعد عن الحقيقة . ويعتقد كاتب المقال أن تشجيع الحكومة للتمثيل وإيفادها البعثات للخارج لاتقانها واتقان الإخراج لا يكفى لترقية المسرح المصري . إذ أن التأليف المسرحي هو البنية الأساسية لتقدمه : « فلما أن اكتفينا بأن يكون التقدم في ناحية التمثيل ذاته وفي ناحية تنظيم المسرح على نحو ما يذكر النقاد المسرحيون في السنوات الأخيرة فلما نخشى أن يكون تقدمنا شكلياً بحتاً » . وهنا لابد من كلمة حق وأنصاف . فكاتب المقال تدفعه الغيرة على مسرحه القومي فيريد له الرقي دون أن يخطر على باله أن يلمح - ولو بطرف خفى - الى أن مصر لا تحتاج في نهضتها الى تقديم شكسيير على مسارحها .

وتطالعنا جريدة الأخبار المصرية في ٣٠ أكتوبر ١٩٢٨ (ص ٣) بمعلومات من فرقة اتكنز على لسان مديرها الإداري مسقر باربر . وتستعرض الأخبار التشكيل الجديد لفرقة اتكنز عام ١٩٢٨ والأنوار المختلفة التي سيضطلع أعضاء هذه الفرقة بالقيام بها . كما أوردت مجلة المستقبل الصادرة في ١ نوفمبر ١٩٢٨ قائمة بتشكيل الفرقة . ولست أرى ما يوجب الإشارة الى ما جاء في هذه الصحيفة أو تلك المجلة من أخبار حيث أن الصحافة الأجنبية المحلية - التي منعرض لها فيما بعد - سوف توردها على نحو مفصل .

ويبدو أن النظار المصريين ظهروا بمظهر لائق وهم يشاهدون فرقة اتكنز

في الأوبرا الملكية . فمجلة العروسة الصادرة بتاريخ ١٤ نوفمبر ١٩٢٨ تقول (ص ٢ ، ١٥) « فلا تدخين ولا قرقزة لب ولا ضحك ولا تنكيت ولا قافية ولا حركة أقدام ولا تحدث ولا همس ولا ضجيج ولا شيء مما نراه في مسارحنا » . ولكن مجلة العروسة تعيب على المصريين أنهم يتصرفون على نحو راق أمام الأجانب فقط : « ومن الغريب أن المصريين والمصريات اللذين يحضرون التمثيل في الأوبرا لا ينقصون عن الأجانب فيها أدبا وظرفا وحسن السلوك » . ولكن هم أنفسهم يسلكون غير هذا المسلك في مسارحنا متى انتقلوا إليها ، فلم ذلك ؟ » .

كما تشاء (كما تحب) :

قبل أن تفتتح فرقة اتكنز موسما التمثيلي الثاني بمسرحية « كما تشاء » في ٣١ أكتوبر ١٩٢٨ نشرت جريدة السياسة ملخصا لها لمساعدة القراء على فهمها وتتبّع أحداثها . وظهر مقال لأحمد خيرى سعيد في الأخبار بتاريخ ٣١ أكتوبر ١٩٢٨ نصح فيه نظارة الفرقة الانجليزية من المصريين بقراءة مسرحيات شكسبير قبل مشاهدتها والاستعانة بملخصات كالتى كتبها تشارلس لام في « حكايات من شكسبير » . ويتناول هذا الناقد خصائص المسرح الاليزابيثي وصعوبة اخراج مسرحيات شكسبير . وهو موضوع سبق له أن تناوله في بعض مقالاته الأخرى . ولكنه هنا يعطينا مزيدا من المعلومات عن الاخراج في عهد شكسبير فيقول ان تمثيل المسرحيات في النهار يرجع الى مشكلة اضاءة المسرح بالليل . ثم يحدثنا هذا الناقد عن اعتماد الاخراج حينذاك على خيال المشاهدين فيقول : « لم يكن في المسرح أيام شكسبير مناظر كالتى تراها اليوم بل كانوا يكتفون بتعليق لوحات يكتبون فيها اسم المكان الذى يقع فيه المشهد . . . فالغاية والشارع والمدينة كان يتصورها النظارة بمجرد قراءة اسمائها . . . ولهذا البساطة علاقة بتأليف الروايات نفسها فان الكاتب كان يصطنع الشعر ويستعين بالبلاغة في تصوير المشهد وتجسيم البيئة » . ويضيف أحمد خيرى سعيد الى ذلك قوله : « كان فن المكياج أو التستر وراء اللهى المستعارة والأصباغ المختلفة وارتداء الضفائر وما الى ذلك - كان هذا الفن متأخرا بطبيعة الحال بينما كانت الملابس فاخرة وكان الأثاث قليلا . فكان الكرسى المذهب يعتبر غرفة الملك وكان القليل من الجنود يعتبر جيشا . . . العواصف والأمطار وما الى ذلك من التقلبات الطبيعية وما يماثلها لم يكن في الوسع تمثيلها على المسرح الشكسبيرى بخلاف مسارحنا » . ويقول ناقد الأخبار ان شكسبير استمد مسرحية « كما تحب » من قصة كتبها توماس لودج بعنوان « روزالند » عام ١٥٩٠ . وان هناك من يقول ان شكسبير مثل فيها دور « آدم » خادم السير رولاند ذى بوى الذى أخلص لابن سيدة أرلاننو ويختم أحمد خيرى سعيد مقاله بقوله ان نهاية المسرحية السعيدة تجعلها تندرج تحت باب

الكوميديا : « ومن أجل هذه الخاتمة المشرقة بعد البداية المظلمة سميت الرواية كوميديا » .

وعلفت جريدة السياسة على تمثيل « كما تحب » في عددها الصادر في ٢ نوفمبر ١٩٢٨ أن الأوبرا الملكية كانت غاصة بعلية القوم : « كانت الأوبرا غاصة بالانجليز والمصريين » . وشهد التمثيل حضرة صاحب الدولة محمد محمود باشا رئيس مجلس الوزراء وحضرة صاحب المعالي على ماهر باشا وزير المالية وحضرة صاحب السعادة الأستاذ حلمي عيسى باشا وأصحاب العزة الأستاذ مصطفى حنفي بك وشريف صبري بك وكثيرون غيرهم من كبار المصريين » . وتتناول السياسة التمثيل فتقول : « ومن الأدوار التي امتازت أمس دور المضحك وقد قام به المستر دنكان يارو وهو ممثل بارع خفيف الظل جيد الأداء ودور رجال البلاط أداه المستر موريس فاركوهارسن جاك للمستتر رتشارد ساذرن وأورلندو للمستتر برونو بارنابي والخادم آدم للمستتر فيليب ثورنلي والقسيس للمستتر ايدى بالفري والفتاة الريفية وقد قامت بدورها المس نانسي كونستام » . وقد كنا نذكر صاحب كل دور باسمه » . والواقع أن الممثلين والممثلات كلهم كانوا مثال الدقة وحسن الحبكة ، ولاسيما الممثلات » . وإذا كن أمس أبرز من الرجال وأحق بالأعجاب فذلك لأن الرواية دائرة عليهن في الأكثر وأدوارهن أبرز » .

ونشرت الأخبار بتاريخ ٥ نوفمبر ١٩٢٨ مقالا آخر بقلم أحمد خيرى سعيد بدأه بملخص لأحداث القصة ثم ينتقل الى هدفها فيقول : « تدور الرواية على محور (أن التسامح والعفو خير من الحقد والكراهية) » . ويعرض الكاتب لصعوبة اخراج هذه المسرحية لسرعة تغير المناظر ، فيقول : « هذه الرواية انجليزية بحتة تقع حوادثها على الأغلب في الهواء الطلق كثيرة المباحثات » . ولكن المباحثات مهد لوقوعها والرواية بعد هي مثل صادق لصعوبة اخراج روايات شكسبير على المسرح العالي الذي يختلف اختلافا كبيرا عن مسرح شكسبير . . . ففي الفصل الثالث ترى المنظر الأول يقع في قصر الدوق الخاصب فردريك بينما يقع المنظر الثاني وما بعده في غابة . فكيف يمكن التوفيق بين هذين المنظرين الا اذا كان المسرح متحركا » . على أن المستر اتكتر قد تغلب على هذه المعضلة بمهارة رغما عن أنها فائقة » . ويقول كاتب المقال انه ليس راضيا كل الرضى عن اخراج المسرحية ، ويذهب الى أن ممثلة دور روزالند أجاست في حين أن الذي مثل دور أورلندو لم يرتفع الى مستواها ، ولكن يمكن القول بوجه عام أن جميع الممثلين والممثلات أجابوا حتى النين لعبوا أدوارا ثانوية في المسرحية ويرى أحمد خيرى سعيد أن شكسبير « يجعل الحوادث في هذه المسرحية تسير سيرا طبيعيا بالرغم من أن بناء الرواية يشبه بناء قصص ألف ليلة وليلة » . ويتناول

هذا الناقد شخصية أورلندو بالتحليل فيقول انه « مثال الرجولة الفتية لم يحصل من المعارف والعلوم الا النذر اليسير » ولهذا ترى عقليته ساذجة « ولكنه يملك الفضائل التي يتصف بها الرجال بمقدار وافر فما نقص من ناحية العقل عوض عنه من الناحية الخلقية » ومثل هذا الشاب يجذب قلوب النساء اليه من اول نظرة « وهكذا وقعت (روزالند) في تلك الفخاخ الطبيعية التي لامت بين الأنوثة وبين الرجولة وعن طريق الاحساس الرقيق وبطريق الغريزة الصافية » ويعتقد أحمد خيرى سعيد أن شكسبير قد حشر في مسرحيته شخصية جاك دون أن يكون لذلك ما يسوغه : « و (جاك) قد دسه شكسبير في الرواية دون أى علاقة له بالقصة وانه اذا حذف لم يؤثر ذلك قط على الرواية » .

الملك لير :

مثلت فرقة اتكنز الملك لير في موسمها المسرحى عام ١٩٢٨ وأوردت جريدة الأخبار بتاريخ ٤ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١) ملخصا وافيا لأحداث هذه المسرحية التراجيدية كما أن مجلة المستقبل أوردت ملخصا موجزا لهذه المسرحية بتاريخ ٨ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ٢٠) وقد نوه أحمد خيرى سعيد في صحيفة الأخبار بتاريخ ٨ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ٣) كما نوهت مجلة المستقبل في عددها المشار اليه وجريدة مصر الصادرة بتاريخ ٢ نوفمبر ١٩٢٨ بالصعوبات التي تكتنف تمثيل هذه المسرحية وبقدرة فرقة اتكنز على التغلب على هذه الصعوبات « تقول جريدة مصر في هذا الشأن : « ان تمثيل هذه الرواية التراجيدية البديعة محفوف بصعوبات مسرحية جمة غير أن المستر اتكنز تغلب عليها فعلا وأصبح تمثيله لهذه الرواية من أبعث الأمور على الارتياح » حتى أن تشارلس لامب الناقد المسرحى الشهير صرح بأن تمثيل هذه التراجيديا أمر متعذر من الوجهة المسرحية » . وقد تنبه الناقد أحمد خيرى سعيد الى أن وجود حبكتين في المسرحية أحدهما رئيسية والأخرى فرعية يساعد على تعقد أحداثها ، وعن ثم يزيد من صعوبة إخراجها على خشبة المسرح « وتخبرنا جريدة السياسة بتاريخ ٥ نوفمبر ١٩٢٨ أن دار الأوبرا قصت بالمتفرجين فلم يبق فيها مكان واحد خال « وتتناول هذه الصحيفة التمثيل فتقول (ص ٥) : « كان التمثيل والثياب والأضواء كأحسن ما تكون وقد قام المستر اتكنز بدور الملك لير وهو دور طويل متعب كثير الأطوار شاق التكاليف » ولكن المستر اتكنز أداه على خير وجه وقاز بالاعجاب الشديد الذى يستحقه » وكذلك كان المستر آرثر برن في دور الارل أوف كنت الذى ينفى ويتنكر في زى خادم يتبع الملك ويرافقه قبلغ في نوره هذا غاية الاجادة كما بلغها من قبل في دور جاك في رواية (كما تحب) « وعن الأنوار القوية أيضا وأن كانت اقصر من دور لير دور آدموند ابن الدوق جلوستر سفاحا الذى مثله المستر سيسل ترونس » وهو المتآمر الذى يسبب كل هذه المآسى وقد قام بها الممثل

خير قيام وكان حسن التمثيل بارعه جيد الأداء • ومن يستحقون الثناء المستر دنكان يارو في دور انجار الابن الشرعى لجلوستر • هذه هي الأدوار الرئيسية الكبرى وما عداها ثانوى في الحقيقة • وقد مثلت المس مارجرت ليستر دور جونريل كبرى بنات الملك والمس ستيللا أريينينا دور ريجان وسطى بناته والمس ماري هون دور كورديليا • أما مجلة المستقبل فتعقد تمثيل أتكنز في دور لير وموريس برن في دور كنت • فتقول عن الأول : « وقام المستر روبرت أتكنز بدور الملك لير • ويعلم القارئ مشقة هذا الدور الطويل المضني كان المستر أتكنز بديعا في الفصل الأول عند دخوله غرفة العرش يتبعه الأشراف والخدم موقفا في كل حركاته • كنا نرى ملكا حقا من ملوك القرون الوسطى يأمر وينهى في ملكه كما شاء • غير أننا لاحظنا في الفصل الأخير ان نشاط المستر أتكنز في حركاته لا يتفق مع كبر سن الملك لير فكنا نراه يقفز كشاب في مقتبل العمر بالرغم من تلك اللحية الناصعة البيضاء التي غطى بها وجهه • وهكذا لم يحتذب المستر أتكنز عطف الجمهور على ذلك الملك المسن المسكين الذي فقد ملكه وماله وعقله • كذلك لم تؤثر فينا تلك الصيحات التي يلقيها في قصف الرعود وربما كان السبب في ذلك هو عدم وجود المناظر الكافية لتساعد المستر أتكنز على اظهار دوره كما يشاء • » والناقد المسرحي لمجلة المستقبل حر فيما يذهب اليه بشأن تمثيل دور الملك لير أو غيره من الأدوار (وخاصة لأن أحدا منا لم يكن معه ليتبين صدق احكامه من خطتها) ، ولكنه يخطيء حين يقول انه يظهر كملك من ملوك القرون الوسطى ، لأنه اذا صبح هذا لكان عيبا يشوب الاخراج • فالمسرحية كما نعرف تقع أحداثها في زمن الوثنية قبل أن يكون للمسيحية وجود • أما فيما يتعلق بتمثيل دور كنت فان ناقد المستقبل يقول : « تهنته حارة صادقة نوجهها للممثل القدير موريس برن الذي قام بدور كنت كما يجب أن يقوم به خير الممثلين • ولهذا الممثل جاذبية خاصة عند الجمهور اكتسبها منذ تمثيل رواية (كما تحب) مع أن دوره في تلك الرواية لم يكن من الأدوار الأولى • » وأخيرا نعود الى نقد المسرحية الذي نشره أحمد خيرى سعيد في جريدة الأخبار بتاريخ ٨ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ٣) فنقول ان هذا الناقد يرى ان أحداث الملك لير تؤثر في النظارة أثرا عميقا حتى قبل أن تلقى شخصياتها حتفها في النهاية • ويذهب هذا الناقد الى أن خاتمة هذه المأساة تؤكد أن انتصار الشر فيها لا يعنى اندحار الخير ، فهو انتصار جزئى ولا يعدو أن يكون انتصارا مؤقتا • فضلا عن أن أحمد خيرى سعيد قد تنبه الى أن تعقيد المسرحية يرجع - كما أسلفنا - الى وجود حيكيتين متولزيتين احدهما رئيسية والأخرى فرعية •

يوليوس قيصر :

سبق لنا ان قلنا ان هذه المسرحية كانت أكثر المسرحيات التاريخية انتشارا

بين الشعب المصرى • وتطالعنا صحيفة السياسة بخلاصة وافية لهذه المسرحية في عددها الصادر في ٥ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١) • وقيل أن تناول فرقة أتكنز في الصحافة الانجليزية المحلية متمثلة في الاجبشيان جازيت ، و « الاجبشيان ميل » ومجلة « اسفنكس » أحب أن أئيبه القارئ الى أن مجلة المصور نشرت بتاريخ ١٨ نوفمبر ١٩٢٧ (ص ٢ ، ٣) صوراً فوتوغرافية لأفراد هذه الفرقة في موسمها الأول وأن مجلة المستقبل نشرت بتاريخ ١ نوفمبر ١٩٢٨ صوراً لأعضائها في موسمها الثانى •

فرقة أتكنز في الصحافة الانجليزية المحلية

(الاجبشيان جازيت – الاجبشيان ميل – مجلة سفنكس)

سوف نعرض فيما يلى ما جاء في الصحافة الانجليزية المحلية بشأن زيارتى فرقة روبرت أتكنز لمصر في عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ • وسوف أبدأ بالتركيز على ما ورد في « الاجبشيان جازيت » لأنها نشرت طائفة كبيرة من المقالات النقدية الهامة التى اعتقد أن أى بحث عن شكسبير في مصر لا يكتمل الا بها • ومن ثم لأنى أزمع أن أختتم كتابى بتذييل أدرج فيه ترجمة لأهم المقالات التى ظهرت على صفحات هذه الجريدة •

فرقة أتكنز على صفحات الاجبشيان جازيت :

في عام ١٩٢٧ افتتحت فرقة أتكنز موسمها المسرحى بمسرحية هاملت كما كان مقرراً ، ولكنها ختمته بمسرحية تاجر البندقية على غير ما كان مقرراً • • وكان عرض المسرحيات يبدأ في تمام الساعة المحددة لرفع الستار ، كما كانت فترات الاستراحة بين فصول المسرحية الواحدة تتميز بالقصر غير أنه كثيراً ما كانت الفرقة تجرى تغييرات في أيام العرض وترتيب المسرحيات • وكتب مسئول بريطانى كبير في مصر – هو جرانفيل باشا – مقالا ممتحا عن ذكرياته المسرحية تحت عنوان « شكسبير في مصر » نشرته الاجبشيان جازيت في ٤ نوفمبر ١٩٢٧ يعبر فيه كاتبه عن ضيقه ويرمى من عادة المسارح المصرية السيئة في بدء حفلاتها في وقت متأخر عن الموعد المحدد لها وطول فترات الاستراحة ، الأمر الذى يبقى المشاهدين الى ساعة متأخرة جدا من الليل كثيراً ما تتجاوز الثانية عشرة مساء • وهذه العادة السيئة لا تقتصر على الفرق المصرية وحدها بل تشمل الفرق الأجنبية التى تقدم عروضها في مصر • ويشكو جرانفيل باشا من أن هذا التأخير لا يشجع رجال الأعمال والمسؤولين المشغولين على ارتياد المسارح • ورغم أن فرقة أتكنز تجنبت الوقوع في هذا الخطأ ، فانها عجزت – كما قلنا – عن تقديم مسرحياتها

وفقا لبرنامجها المعلن أو الجدول الزمني المحدد . وبفع هذا الاضطراب أحد الأجانب المقيمين في الاسكندرية الى ارسال خطاب الى الجازيت نشرته بتاريخ ٩ نوفمبر ١٩٢٧ . وفيه يعبر صاحبه عن اشمئزازه من هذه الفوضى ويتساءل ساخرا اذا كان للفرقة مدير ادارى يتولى تنظيم شئونها . وبالطبع رد عليه مدير الفرقة الادارى المستر هـ . ر . بارير في نفس الجريدة بتاريخ ١٢ نوفمبر ١٩٢٧ معتذرا ببعض القصور الذى وعد بتلافيه في المستقبل . واعتذر بارير عن هذا الاضطراب بسبب العجلة التى تمت بها ترتيبات زيارة الفرقة لمصر في تلك المرة ، كما اعتذر للجمهور عن اضطراب الفرقة للخضوع لتوجيهات وزارة المعارف العمومية التى حرصت على مصلحة الطلبة أكثر من حرصها على أى شيء آخر .

وفي ٢٧ أكتوبر ١٩٢٧ نشرت الجازيت مقالا ضافيا قدمت فيه الى قرائها الملع نجوم الفرقة الانجليزية الزائرة - اذا حق لنا أن نستخدم تسمية النجوم - برئاسة اتكنز نفسه مدير الفرقة الفنى والممثل فيها . قالت الجازيت أن هذا المخرج والممثل اللامع عمل لسنوات عديدة تحت رئاسات مسرحية لامعة تجمع بين التمثيل المتقن والقدرة على الادارة الناجحة أمثال السير هـ . بيربون ترى ؛ والسير جونستون فوريس روبرتسون ، والسير فرانك بنسون . وأضافت هذه الجريدة أن المستر اتكنز أخرج على مسرح الأولادفك كل مسرحيات شكسبير السبعة والثلاثين فضلا عن المسرحية المعروفة « كل انسان » Hiveryman

كما أنه ترجم معظم الجزءين الأول والثانى من مسرحية فاوست لجيته ومن بين الجازاته أيضا أنه أخرج بنجاح مسرحية « ديبوك » أو « بين عالمين » التى ألفها الكاتب اليهودى الأصل انسكى رابابورت على نحو جعل منها واحدا من أهم الأحداث الثقافية في إنجلترا « على مدى قرنين من الزمان » . وفي حديث أدلى به اتكنز قبل مغادرته إنجلترا صرح أنه تربطه ببلادنا وشائج قديمة ، فقد عاش في الاسكندرية عقب انتهاء الحرب العالمية الأولى وأنه أخرج في وقت الهدنة عدة مسرحيات هناك في مسرح الهمبرا .

ويلقى المقال أيضا ضوءا على أفراد الفرقة الآخرين وبالتحديد مس ماري ناي ومستر ارنست ملتون ومستر ستانلى لايبورى وأنها اكتسبت شهرة في مسارح لندن كممثلة قديرة لأعمال شكسبير المسرحية بفضل ارشادات روبرت اتكنز وتوجيهاته . ويقول المقال عن هذه الممثلة الشابة أنها تتمتع بقوة عاطفية غير عادية ، وأنها تضيف على أسلوبها في التمثيل جمال حضورها الخلاب الى جانب جمال صوتها العظيم . واشتهر ارنست ملتون باتقائه لدور هاملت وتمثيله أدوار المراسى اليهودى شيلوك في تاجر البندقية وشخصية أنجلو في « دقة بدقة » ومستر

ملتون من أوائل الممثلين الذين مثلوا هاملت في نصها الكامل وهو يستغرق خمس ساعات • ويتقن ارنست ملتون كذلك أدوار الكوميديا والدراما الحديثة مثل مسرحيات جالزروثي وشو • وهو نفسه على درجة ملحوظة من اجادة التأليف المسرحي • أما مستأنلي لاثبوري فانه الى جانب اتقانه لتمثيل المسرحيات الشكسبيرية فقد مثل في عدة مسرحيات اخرى كتبها شو وبيراندلو •

من الواضح ان الصحف المصرية التي سبق ان اشرنا اليها اعتمدت اعتمادا تاما في تقديم فرقة اتكنز الى المصريين على ما نشرته الجازيت في هذا الصدد • فهذه الصحيفة تؤكد مذهبها اليه كافة الصحف المصرية من ان أسلوب اتكنز يعتمد على نبذ فكرة النجومية في اخراج المسرحيات ، واستبدالها بالعمل القائم على روح الفريق الذي يضاف على اقل الأدوار أهمية تعادل اكبر الأدوار كما ان اخراجه يتميز بقدرته على استخدام الضوء بطريقة مؤثرة للغاية ، فضلا عن البساطة في الزخرف واعداد المناظر • وافردت الجازيت مقالين كاملين لأسلوب اتكنز في الاخراج في عدديها الصادرين في ٧ ، ٨ نوفمبر ١٩٢٧ • تقول الجازيت في مقالها الاول ان نظرية اتكنز في المسرح تتلخص في تجنب النجومية التي تجعل بعض الممثلين والممثلات اكثر لعانا من البعض الآخر ، الأمر الذي يؤثر الى حد ما فيما يسميه وحدة المسرحية • وتقول هذه الصحيفة في مقالها الثاني ان أسلوب اتكنز في الاخراج خلب لب العالم قاطبة بجمال مناظره التي تروق للعيون ، ولا يعتمد على ميزانسين الجيل السابق عليه الذي يعيبه الابتذال الطنان ، فهو أسلوب يتميز بالأصالة والحيوية • ويؤمن مستر اتكنز بضرورة الاحتفاظ قدر المستطاع بروح الدراما في العصر الاليزابيثي • ومن ثم قد أحضر معه الى مصر مجموعة من أبداع الملابس الخاصة بهذا العصر • ولكن هذا لا يمنعه من الاستفادة بأية اختراعات حديثة تعينه في الاخراج • وتصف الجازيت هذه الملابس الاليزابيثية بأنها تشكل ما يمكن تسميته بـ « شغب الألوان » • ولكن هذا الشغب اللوني لا يصرف المشاهد عما في المسرحية الشكسبيرية من قوة وجمال • ويقول اتكنز في الجازيت بتاريخ ٣ نوفمبر ١٩٢٧ انه سيتبع في أسلوب اخراج مسرحيات شكسبير في مصر نفس الأسلوب الذي يتبعه في انجلترا • ويستطرد قائلاً انه يستخدم المناظر البسيطة أساسا بحيث تتضافر مع طريقة اعداد المستأثر • وانه لا يفعل ذلك كحل لما يعرض له من مشاكل في الاخراج المسرحي فحسب ولكن لزيادة زيادة كبيرة « ما يمكن تسميته بالدراما الداخلية أو اللفظية داخل العمل المسرحي » •

وتحدث اتكنز عن رغبته في تقوية العلاقات الثقافية بين مصر وانجلترا يحدوه الى هذا النهضة الحديثة التي نشأت في مصر بعد الحرب العالمية الأولى وضرورة الاتصال الثقافي بين بلاد العالم المختلفة • ومن المؤسف اننا نشتم من

الحديث الذي أدلى به قبل مغادرته الأراضي البريطانية متجها شطر مصر لهجة تفوح منها رائحة الاستعلاء الاستعماري ، فهو يقول بالحرف الواحد : « أنها لميزة كبرى أن يساعد المرء على توطيد روابط الصداقة بين الدولة المصرية التي تكونت حديثا وبين إنجلترا التي فعلت الكثير جدا من أجل هذه الدولة حتى تتمكن من الوجود والتطور في جو من السلام والاتسجام على الطريق نحو تحقيق المصير العظيم الذي نشعر جميعا أنه ينتظر مصر » .

نعود الآن الى المقال الذي كتبه جرانفيل باشا بعنوان « شكسبير في مصر » فنقول ان هذا المسئول البريطاني بدأه بمناشدة الانجليز المقيمين في مصر لمؤازرة الفرقة الانجليزية بقدر ما يستطيعون . ومن الواضح ان لدعوته جانبا سياسيا يهدف الى تعزيز النفوذ البريطاني في مصر . ومن ثم كان أمل جرانفيل باشا عظيما في أن تصيب الفرقة أكبر قدر من النجاح ، وخاصة لأنه أحزنه ان الفرق التمثيلية الانجليزية التي جاءت الى مصر في الماضي كانت تصل اليها وترحل عنها دون حس أو خبر ، فلا يعلم الجمهور عنها شيئا . وزاد هذا بطبيعة الحال من حرصه على نجاح مهمة فرقة اتكنز . والذي لاشك فيه ان جرانفيل باشا استطاع أن ينفذ الى حقيقة موقف المصريين من مسرحيات شكسبير وحبهم العظيم لها رغم أنهم كانوا يمثلونه على نحو مضحك بعض الشيء . ولعله - وهذا ما لم يذكره جرانفيل باشا من باب المجاملة لنا - كان في بعض الأحيان مضحكا للغاية . ومن الواضح ان جرانفيل باشا كان يقصد جورج أبيض رغم أنه لم يذكره بالاسم ، فهو الذي كان يقدم عروضه الشكسبيرية في مسرح عباس الذي حضر فيه جرانفيل واحدا من هذه العروض . يقول هذا المسئول البريطاني بصدد مشاهدته تمثيل جورج أبيض لمسرحية هاملت : « أظهر المصريون على الدوام اهتماما كبيرا بشكسبير . ومنذ سنوات قدم ممثل مصري وشعبي ومحبوب للغاية مع أعضاء فرقته عروضاً كثيرة ناجحة لمسرحيات شكسبير في مسرح عباس على ما اذكر بالقرب من الأزيكية في القاهرة . وكان التمثيل باللغة العربية . وبدت ملابس التمثيل مضحكة بعض الشيء . ورغم هذا فقد كان هناك شيء يشبه السحر في مشاهدة هذا الممثل وهو يمثل دور هاملت على خشبة المسرح مرتدياً صدره قرمزية وقلنسوة مصنوعة من المخمل الأسود وينطلون قصير اصفر لامع يغطي الركبة وجوارب طويلة بيضاء لولبية الشكل ملتفة حول الأرجل وعباءة من المخمل ضخمة خضراء وهو يعصك بجمجمة في يده ويقول : (وريني - مسكين يا يوريك) او يحلق متأملا جوانب المسرح ومتحدثا باللغة العربية في لهجة خطابية (اكون او لا اكون تلك هي المسألة) . وكان المسرح في العادة يخصص بجمهور المتفرجين وبدا الزحام في صالة المسرح أسفل الألواح الممتلئة وكأنه بحر متلاطم من الطرايبش . وكان كثير من الألواح تغطيها ستائر بيضاء حتى

تجذب سيدات الحريم عن عيون الرجال • ويبرهن هذا بجلاء على الشعبية التي تمتعت بها المسرحية وتمتع بها الممثلون أيضا •

ويروى جرانفيل باشا منظرا طريفا علق بذهنه من تمثيل جورج أبيض الذي انتهز فرصة تمثيل مشهد لئس تقاريج في «هاملت» فجلس هو ورفاقه من الممثلين على كراسي مذهبية إلى منضدة تعلوها الكؤوس وأخذوا يحتسون الخمر بالفعل وظهر عليهم شيء من دلائل السكر الحقيقي ، الأمر الذي بدا أشد ما يكون غرابة في نظر الأجانب الحاضرين ، وعانينا بل متوقعا من جانب المشاهدين المصريين •

ويروى جرانفيل باشا في ذكرياته أيضا قصة واحد من المجندين البريطانيين شامت الظروف أن يعمل أثناء الحرب العالمية الأولى ممرضا في مستشفى عسكري . منتقل لعلاج الجنود المصابين • واقتضت وظيفة هذا المجند تنظيف غرفة العمليات • وتدخلت الصدفة فاكتشف الضابط القومندان في المستشفى العسكري أن هذا الممرض هو الممثل البريطاني المشهور نيوجنت مونك • فأراد الضابط أن يريعه من عناء وظيفته حتى يستطيع تكريس كل وقته للترفيه عن المصابين • ولكن مونك رفض أن يتخلى عن عمله الروتيني المرهق • وتولى بالاضافة إليه مهمة الترفيه عن الجرحى الذين يعالجون بالمستشفى ، وكون فرقة تمثيلية من الهواة من بعض العاملين بالمستشفى ومن بينها مسرحية (الليلة الثانية عشرة) • يقول جرانفيل باشا في هذا الصدد : « كون نيوجنت مونك فرقة من الممرضين العاملين بالمستشفى • وكانت خشبة المسرح بسيطة للغاية • وقام البعض طواعيه واختيارا بالمساعدة في تجهيز جميع ملابس الفرقة واحتياجاتها على نحو فوري سريع وبأقل قدر ممكن من التكاليف • ولم تكن هناك مناظر على خشبة المسرح ، بل مجرد ستارة كالمحبة وضمت بمثابة خلفية لكل المناظر • وكان الرجال يلعبون كافة الأدوار • ويستطيع الواحد منا أن يذكر في سرور رجلا طويلا ذا شعر أحمر برتبة عريف جاء من غرب إنجلترا لعب دور أوفيليا • وكان يلقي كلمات دوره القاء لا تشوبه شائبة ، ويشدد في القائه على حرف الرأء بطريقة لطيفة ، كما يستطيع المرء أن يذكر رقيب المستشفى الأول - وهو رجل كفو في عمله ضئيل الحجم ذو مزاج ناري لعب دور أندرو أيجتشيك في مسرحية الليلة الثانية عشرة • وتميز جميع الممثلين بالقاء أبيات الشعر الخاصة بأدوارهم على نحو يصل إلى حد الكمال بفضل أصرار نيوجنت على ذلك • وجعلني هذا أفكر كيف أن مسرحيات شكسبير موزغة في إنجليزيتها ، كما جعلني أفكر في إمكانية تمثيلها بكفاءة وبساطة بواسطة أناس لم يتلقوا مطلقا أي تدريب على التمثيل • وكانت هذه العروض المسرحية مصبرا للسعادة العظيمة التي غمرت المرضى والمرضات وجميع العاملين بالمستشفى • فضلا عن أن حفنة قليلة من الضيوف حظيت بالدعوة إلى حضورها • فقد كان ضيق المكان بطبيعة الحال سببا في

تحديد عدد المدعوين من خارج المستشفى • وقد احسنا جميعا بالأسف العميم حين انتقل هذا المستشفى العام من الاسكندرية ليزاول عمله في مكان آخر اكثر حاجة الى خدماته بسبب ظروف الحرب •

ويتضح لنا من مقال نشره المستر باربر المدير الاداري للفرقة في الجازيت بتاريخ ٧ نوفمبر ١٩٢٧ انه قرأ نكريات جرانفيل باشا باهتمام بالغ • ويؤيد باربر وجهة نظر جرانفيل باشا في ضرورة مؤازرة الجالية الانجليزية في مصر للفرقة الانجليزية • يقول باربر في هذا الشأن : « اننى احب من خلال الاجبشيان جازيت ان اهيى بكل الانجليز المقيمين في مصر ان يساندوا الفرقة بكل ثقلهم ووزنهم ، حتى يتحقق لها النجاح الذى يبرر تفاؤلنا وأملنا في اقامة موسم في المستقبل يمثل المسرحيات البريطانية الكلاسيكية والحديثة تمثيلا صادقا • اما فيما يتعلق بملاحظة جرانفيل باشا ان المصريين يظهرون على الدوام اهتماما كبيرا بشكسبير فان خبرتى القصيرة في القاهرة قد اذهلتنى ليس بسبب الاهتمام العظيم الذى وجدناه فحسب ولكن في مدى معرفة عدد كبير من المصريين ممن قابلت بشكسبير وفهمهم له • ولعلنا نذكر في هذا الشأن ان المستر اتكنز نفسه صرح للصحافة المصرية بان استجابة الطلبة المصريين لمسرحيات شكسبير لا تقل عن استجابة رواد المسرح في لندن لها • ويبدو لى ان في قول كل من باربر واتكنز من المجاملة مقدار ما فيه من الصدق • فقد اظهر بعض المصريين امثال ادوارد عطية فهما دقيقا لعروض فرقة اتكنز وكتب مقالا في الاجبشيان جازيت بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٩٢٧ (سوف نورد ترجمة له في التذييل الملحق بهذا الكتاب) يعارض فيه تفسير الممثل ارنست ملتون (المنشور في الجازيت بتاريخ ٦ نوفمبر ١٩٢٧) لشخصية هاملت • وليس ابل على الحيوية الثقافية في مصر ابان العقد الثالث من القرن العشرين ان احدى الفرق الايطالية بقيادة الممثل كيانوتى كانت تمثل مسرحيتى عطيل هاملت على مسرح الهمبرا بالاسكندرية من اجل الجالية الايطالية المقيمة فيها في نفس الوقت الذى كانت فيه الفرقة الانجليزية تقدم عروضها الشكسبيرية • وهناك من الشواهد ما يدل على اقبال النظارة الطليان على مشاهدة هاملت على مسرح الهمبرا (انظر الجازيت بتاريخ ٢ نوفمبر ١٩٢٧ ، ص ٢) • ولكنه يتضح لنا من الرجوع الى الجازيت بتاريخ ٢٦ اكتوبر ١٩٢٧ ان اقبال هؤلاء النظارة على عطيل كان ضعيفا • وبالرغم من كثرة زيارات الفرق الايطالية الى مصر في اوائل هذا القرن ، فلانماص من الاعتراف بأن أية من هذه الفرق لم تحظى بالنجاح الساحق الذى حظيت به فرقة اتكنز مستندة الى دعاية رهيبية تؤازرها • يقول باربر في مقاله في الجازيت بتاريخ ٧ نوفمبر ١٩٢٧ : « ان العمل على نجاح مواسم شكسبير بالذات مسألة حيوية للغاية بالنسبة لكتنا الامتين البريطانية والمصرية • وقد تكون لهذه المواسم قيمة بالغة وعظيمة في خلق جو من التفاهم والتسامح الأرحب بين شعبيتنا • »

ومهما كان هدف بريطانيا من الدعاية السياسية لنفسها فلست أعتقد أنى أبالغ حين أقول بأنه كان من حسن حظ الثقافة المصرية أن الناقد البريطانى الكبير بونامى دوبرى اشتغل أستاذا للأدب الانجليزى فى جامعة القاهرة فى أواخر العقد الثالث من القرن العشرين . فبالإضافة الى تتلمذ الكثيرين على يده فى صحن الجامعة فقد أسهم بفكره وأدبه فى صحيفة الاجبشيان جازيت أثناء إقامته فى بلادنا . وتناولت بعض هذه المقالات ما قدمته فرقة أتكز من عروض مسرحية فى عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ . ولكم أتلعج صدرى أن يهيننى هذا البحث الى اكتشاف هذه المقالات . وبالنظر لأهمية هذا الناقد فى عالم الأدب فانى أزمع أن اختتم كتابى بتذييل يضم ترجمة الى اللغة العربية لكل مقالاته عن الفرقة الانجليزية . ومن بينها مقال منشور فى الجازيت بتاريخ ٢٨ أكتوبر ١٩٢٧ يسمى الى تعريف القارئ بأدب شكسبير بوجه عام تمهيدا لبدا موسم شكسبير على المسرح المصرى . يقول دوبرى أن هدف شكسبير فى أدبه المسرحى يتلخص فى تقديم الحياة بصورة درامية وأن يجد للعواطف الانسانية ما يقابلها على خشبة المسرح ، كما أنه يصور المقابل العاطفى لما يدور فى خلد الانسان من أفكار . وفى رأى هذا الناقد أن كل مسرحية من مسرحيات شكسبير تقدم لنا شيئا أكبر من مجرد تجربة الانسان العاطفية والجمالية . فهى تقدم تجربة الحياة ذاتها كما نعيشها جميعا . وأعماله لا تبلغ حد الكمال . ولكن النقص الذى يشوبها له ميزته فهو يعطينا الاحساس بنبض الحياة وإيقاعها . وهذا مالا يتوفر فى أدب أى كاتب آخر بمن فى ذلك هوميروس ودانتى . ولا يوافق دوبرى على المقولة النقدية السائدة التى تذهب الى أن شكسبير يتميز عن الكلاب الكلاسيكيين بقدرته على خلق الشخصيات وليس بقدرته على بناء الحبكة المسرحية . فهو يرى أن شخصيات شكسبير - مثل شخصيات أى كاتب عظيم - لا تعدو أن تكون مجرد أمر غير جوهري ، لأن أهمية التراجيديا لا ترجع الى ما يحدث لفلان أو علان بالذات . ولكنها ترجع الى ما يحدث للانسانية عامة . فالشخصيات الشكسبيرية مجرد وسائل لنقل هذا الموضوع الأشمل والأعم . ولكن ، بطبيعة الحال ، كلما كانت الشخصية الانسانية التى يصورها الكاتب أكثر مدعاة لاثارة الاهتمام كلما ازداد تأثيرنا بمصيرها وكلما بدت لنا هذه الشخصية حقيقة واقعة . وثمة ميزة أخرى فى أدب شكسبير المسرحى أنه حين يصف أى شيء فإنه قمعين بأن يجعلنا لا نراه فحسب بل نحس به أيضا . وشكسبير فى نظر دوبرى لا يبلغ مرتبة الكمال فى كل ما يسطره . فكثيرا ما نجده مسطحا وغير مشوق ، كما أن دعابته وفكاهته كثيرا ما يشوبها التحجر والجمود ، كما أن شعره المسرحى يصل أحيانا الى حد الخطابة الرنانة الجوفاء . ولكن عندما تحرك مناسبة جليلة عواطفه ، فإن عظمته تتجلى دائما . ويرحب دوبرى بمقدم الفرقة الانجليزية لأنها تقدم شكسبير فى بساطة وتثق فيه أكثر مما تثق فى استحداث التقاليع الخاصة بأعداد المناظر أو فى الخيالات التى تجنح الى فصل التفسير والتأويل .

ولعله يجدر بنا أن نؤكد أن مستر أتكنز في اخراجه كان يعتقد بضرورة المحافظة بقدر الامكان على مواصفات المسرح في العصر الاليزابيثي ، فضلا عن أنه يؤمن بالافادة من الابتكارات الحديثة في مجال حرفية المسرح ، « وصرح أتكنز في عدد الجازيت الصادر في ٣ نوفمبر ١٩٢٧ أن اعداد المسرح على نحو بسيط » يساعد على تمثيل قدر كبير من نصوص المشاهد الشكسبيرية ، فالاعداد البسيط للمسرح يجعل من الممكن تقديم عدد أكبر من المشاهد على خلاف الاعداد المسرحي المعقد للأعمال الفنية » .

ومما يدلنا على حرص أتكنز البالغ على الاحتفاظ بروح العصر الاليزابيثي أنه استوحى موسيقى مسرحيات شكسبير التي قدمها من مصادر معاصرة له في عصر الملكة اليزابيث . فقد استمد أتكنز لحننا متميزا للقصيدة الغنائية المشهورة في مسرحية (تاجر البندقية) وهي (قل لي من أين واثاه هذا الخيال) من اللحن الذي وضعه إيرل اسكس تحت ظروف مأساوية في الليلة التي سبقت تنفيذ الحكم باعدامه بناء على أوامر الملكة اليزابيث . فقد كان إيرل اسكس يتمتع بحظوة كبيرة لدى هذه الملكة وربما كان عشيقها غير أنها ما لبثت أن سخطت عليه ، فزجت به في السجن . وبالرغم من هذا فقد كانت طوال الوقت تنتظر منه أن يرد إليها خاتما كانت قد أعطته أياه فيما مضى أيام الحظوة ، ووعده أن تهب لغوته ونجدته في وقت شدته وضيقه بمجرد ارساله الخاتم إليها . ولكن لسوء حظ إيرل اسكس اعترض أحد اعدائه طريق هذا الخاتم وحال بينه وبين الوصول الى يد الملكة . ويتضح لنا مما نشرته الاجبشيان ميل في هذا الصدد أن الفرقة أغفلت تمثيل هذا المشهد .

ننتقل الآن الى ما أورده الصحافة الانجليزية المحلية بشأن الموسم الثاني الذي قدمته الفرقة الانجليزية في القاهرة . في اعتقادي أن المستر باربر مدير أعمال الفرقة كان مبالغا حين أعلن - تؤيده الصحافة الانجليزية المحلية - أن موسم الفرقة الانجليزية كان أكثر نجاحا من الموسم المسرحي السابق . ورغم أن الموسم المسرحي الثاني كان أكثر تنوعا فهناك ما يدل على أن النظارة لم يقبلوا عليه بنفس الحماس الذي أقبلوا به على الموسم المسرحي الأول . ولعل هذا يرجع الى حد كبير الى ارتفاع أسعار التذاكر في الموسم المسرحي الثاني . وكما هي الحال في الموسم السابق طرأت تغييرات على ترتيب المسرحيات وأيامها كما وردت في البرنامج المعلن . ومما زاد من ارتباك الفرقة أن المرض داهم المستر أتكنز بعضا من الرقت . ورغم الدعاية المكثفة التي قامت بها الاجبشيان جازيت والاجبشيان ميل لموسم عام ١٩٢٨ ، فإن هذه الدعاية لم تؤت ثمارها . وحتى نعطي القارئ فكرة عن هذه الدعاية نقول ان الصحافة المحلية الأجنبية ذكرت أن مستر أتكنز قضى عدة شهور في الاعداد لهذا الموسم وأنه اختار عشرين ممثلا

وممثلة من مختلف المسارح في لندن حتى يحقق الموسم نجاحا باهرا . وقالت الجازيت نقلا عن باريس في ٢٢ أكتوبر ١٩٢٨ : « انه لم يسبق رؤية فرقة من الدرجة الأولى خارج مسرح وست اند أفضل من هذه الفرقة ، وأن القاهرة والاسكندرية ستشهدان التمثيل الانجليزي في أحسن مستوى من الأداء هذا العام » . وأعلنت الجازيت بتاريخ ٢٤ أكتوبر ١٩٢٨ أن الفرقة أحضرت معها إلى مصر أزياء جديدة ومزيّدا من معدات الاضاءة . ونوه مصمم الفرقة المستر هاين بالسقائر الجميلة التي سوف تستخدمها الفرقة في اخراج مسرحية « هنرى الرابع » . وهى ستأثر يعتمد تصميمها على لوحات من العصر الاليزابيثي موجودة في متحف فيكتوريا والبرت . وتشكلت الفرقة الجديدة من مستر اتكنز - مس ستيلار (ربينا) بارونة ميندروف) - مستر دنكان يارو - مستر برمبر ويلز - مس ماري هون - مستر بيتر مادجويك - مس مارجرت ليستر - مستر فيليب ثورنلى - مس نانسي كونستام - مستر باتريك أوير - مس رينا تريكل - مستر برونو برناب - مس فيرا درافين - مستر آرثر بيرن - مستر سيسيل تروانس - مستر كليمنت هامبلن - مستر جون بالفري - مستر ريتشارد سونرن - مستر كامبل لوجان .

ونشرت الجازيت بتاريخ ٢ نوفمبر ١٩٢٨ مقالا عن الممثلين والممثلات الذين اشتركوا في تقديم مسرحية « كما تهوى » جاء فيه أننا لا نجد ممثلة واحدة أو ممثلا واحدا يسيطر بنجوميته على المسرحية . وتضرب لنا الجازيت أمثلة على تنوع الأدوار التي يلعبها ممثلو الفرقة الانجليزية الجديدة فاسم المستر برمبر ويلز اقترن في لندن بالدراما الذهنية والنفسية ، ولكنه في هذه المسرحية ارتضى عن طيب خاطر أن يلعب دورا ثانويا هو دور الراعى كورين واستطاع بإتقانه أن يجعل من هذا الدور دورا لا ينسى . كما أظهر مورييس فاركهارسون مقدرة على التلون والتكيف مع أدوار متباينة . وتكيل هذه الصحيفة المديح لكل ممثلى المسرحية وممثلاتها وبالأخص على الممثلة التي اضطلمت بدور روزالند وتشير الجازيت الى أن مستر اتكنز غير فى هذا الموسم من أسلوب اخراجه ، فزين خشبة المسرح بالمشاهد المتنوعة الخلابة بدلا من المشاهد البسيطة التي أظهرها في الموسم السابق . ويرى الجازيت أنه كان حريا باتكنز أن يقدم المسرحية بخلفياتها التاريخية البسيطة بالصورة التي قدمها عليها في الموسم الأول . وقابل بعض قراء الجازيت هذا التقريظ المفرط لقدرات الفرقة بشيء من الريبة والتشكك فقد ذهب فيليب فرانسييس الى أن مثل هذا المديح غير النقدى وغير المتحفظ من شأنه أن يخدع البسطاء من النظارة ولكنه قمين بأن يضع بذرة من الشك في عقول المتحسسين على ارتياد المسارح . وألقى قارئ آخر (ك . د) لنفس الصحيفة باللائمة على اتكنز لاعداده المسرحى الناقص الذى اضطره الى الاعتماد على بعض العناصر المحلية النسائية الموهوبة . فقد اعتمد اتكنز على سيدتين أجنبيتين مقيمتين في مصر في تقديم العرض الافتتاحي لتمثيل « كما تهوى » . ورغم أن ك . د

أثنى على كلتا السيدتين لنجاحهما في أداء دوريهما ومعاونتتهما الصديقة النبيلة للفرقة ، فان الرأي عنده أن اشتراكهما في التمثيل أدى الى الهبوط بالمسرحية من مستوى الاحتراف الراقى الذى يتوقعه النظارة الى مستوى الهواية . ولكن الصحافة المصرية - كما سبق أن رأينا - أظهرت تحمسا للموسم الثانى لا يقل عن تحمسها للموسم الأول . ونقلت الجازيت عن جريدة السياسة اليومية المعروفة بعض مقتطفات نشرتها هذه الصحيفة المصرية جاء فيها أن عدد النظارة المصريين الذين شاهدوا عروض الموسم المسرحى الذاتى كان ضخما للغاية ، حتى أن مستر أتكنز اعتبره دليلا على رقى المستوى الثقافى بين صفوف المصريين المتعلمين .

فرقة أتكنز على صفحات الإيجيشيان ميل :

نشر ج . كراير بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٩٢٧ مقالا فى الإيجيشيان ميل بعنوان « شكسبير ومصر » يتضمن لمسة سخرية خفيفة بالنظارة المصريين ، الأمر الذى تسبب فى استياء بعض المصريين فعبروا عن هذا الاستياء فى الصحافة المصرية . فقد قال كراير أن شكسبير لم يكن يتصور فى يوم من الأيام أن يكون جمهوره من بين لابسى الطرابيش والعمائم أو من السيدات المحجبات اللاتي تحدثن من وراء المشرييات ، وأضاف كراير أن أعجاب المصريين بشكسبير يرجع الى أسباب عاطفية محضة دون فهم المشكلات الفكرية العميقة التى يجسدها فن شكسبير الدرامى . ويتحدث عن الكوميديات الأربع (الليلة الثانية عشر - تاجر البندقية - دقة بدقة - ترويض الشرسة) - التى قدمتها الفرقة الانجليزية فى القاهرة ومدى استجابة النظارة لها . والرأى عنده أن تاجر البندقية هى أكثر الكوميديات شبيوها بين المصريين ، رغم أن الفكاهة الانجليزية بوجه عام لا تروق لهم أو تستقيم مع أنواقهم : ويرد كراير شيوخ تاجر البندقية فى مصر الى أن شخصيات هذه المسرحية موجودون فى القاهرة تماما كما كانوا موجودين فى العصر الاليزابيثى . يقول كراير فى هذا الصدد : « ليس فى مصر من يغشون مجالس الأُنس أو مهرجون أو مرابون أو محامون أو موظفون ظالمون أو شباب مسرف لاه كما كانت الحال فى إنجلترا فى عهد الملكة اليزابيث ؟ ان أمثال شيلوك موجودون فى حى الموسكى ، وأمثال لونسيلوت جوبوت فى الميادين ، والعسير توبيس فى جروبي ، وثمة شيء فى معالجة شكسبير لشخصياته المفرطة فى الغرابة يظهر قربها من نفوسنا . غير أنه من العسير على بلد يحجب الخمار نساءه ويقضى على الحرية الاجتماعية تماما أن يفهم معنى قروسية البلاط الرومانسية . ويتحفظ كراير فى نقده لوضع المرأة المصرية فيستعمل قائلا : - « الا ان التشاؤم لا يجدى حتى هنا » فأكثر من سينة مصرية تحتل الآن مكانة كمصالحة اجتماعية . وقد لا يمر وقت طويل قبل أن يكون لبورشيا وأوليفيا مثيلات . » وينتال كراير على قرب « تاجر

البندقية ، من نفوس المصريين بقوله ان هذه المسرحية تتضمن من الحيل المشوقة ما يجعلها شبيهة بحكايات ألف ليلة وليلة . كما أن مشهد المحاكمة بما فيه من مراوغات قمين بأن يحدث في بلاط هارون الرشيد .

ليس من شك في أن الأسباب التي يسوقها كراير للتليل على شعبية « تاجر البندقية » بين المصريين صحيحة . فضلاً عن أنهم يرون أن اليهودي يجمع بين الشح والاستغلال . ومن ثم قانهم لا يرون أية غرابة في تصوير شكسبير لشخصية شيلوك على هذا النحو . ولست أعتقد أنهم يتنبهون إلى أن شكسبير يدافع عنه في بعض مواضع المسرحية . غير أنني أرى أن هناك ما يدل على أن « ترويض الشرسة » كانت تنافس « تاجر البندقية » في شعبيتها . وأعتقد أن زعم كراير بوجود صلة قريبة بين الفكاهة الشكسبيرية والفكاهة الشرقية ضرب من السخف . فشتان الخلاف بين مزاج المصريين ومزاج الانجليز . صحيح أن موضوع « ترويض الشرسة » أثار اهتمام المصريين الفطري ، فموضوعها أشد ما يكون اتصالاً بالمألوف في حياتهم . ولكنهم لم يستطيعوا الاستمتاع بها قبل أن يشاهدوها ممصرة .

والرأي عندي أن كراير حالفه التوفيق في تحليله أسباب شعبية « عطيل » في مصر أكثر من توفيقه في تحليل أسباب إعجاب المصريين بـ « هاملت » يقول كراير في هذا الصدد : « يزعم المصريون أنهم يحملون إعجاباً شديداً بمآسى شكسبير ، ولا سيما (عطيل) . . . فمسرحية عطيل ربما هي أكثر مسرحيات شكسبير تركيزاً . فللوهلة الأولى قد يبدو أن للزواج المختلط احتمالات تكاد أن تكون خطيرة إذا تم في مكان التقاء يشمل مختلف الجنسيات مثل القاهرة . ولكن تأمل الأمر للحظة واحدة كفيلاً باقناعنا بخطأ وجهة النظر هذه . فالمغربي ليس فقط نبيلاً ذا شخصية ساذجة نوعاً ما . بل إذا تفاقلنا مسخرية أعدائه من لون بشرته السوداء ، فإننا نرى في شخصية عطيل تعبيراً عن الغيرة الموجودة في كل البشر . ولا نرى أية تفريعات جانبية تتمثل في إعطائنا درساً أخلاقياً عن مشكلة البيض والسود . » واني أتفق مع كراير فيما يذهب إليه ولكنني فقط أعترض على استخدامه لكلمة « يزعم » . فاهتمام المصريين بشكسبير حقيقي وليس زعماً ، رغم أنهم فهموه على طريقتهم الخاصة ، وعلى نحو يخالف الأصل في كثير من المواضع .

ويحلل كراير إعجاب المصريين بـ « هاملت » فيقول عن أسبابه : « يذهب أغلبية النقاد إلى وجود هاملت داخل كل منا ، فهل هناك هاملت مصري إذن ؟ ربما يكون هذا هو أهم الأسئلة التي طرحت خلال هذا الموسم . لقد استطاع

مستر كولين كيث جو نستون ان يظهر شباب هاملت - ذلك البالغ الاليزابيثى -
بتمثيله الرائع على نحو جلى وهو يرتدى بتطلونه القصير الضيق المزموم تحت
الركبة . هذا الشاب لا تؤرقه الاشباح وسوء الحال فى الدانمارك بقدر
ما يؤرقه التحرر المخيف الذى جاء نتيجة عصر النهضة فى انجلترا بما صاحبه
من قضاء على الاقطاع ، والاعتقاد بكروية الارض وزلزلة سلطة البابا وظهور
النظام الفلكى الكوبرنيكى . الا يمكن أن يكون الوقت الراهن هو عصر النهضة
فى مصر بكل ما فيه من المشكلات السياسية التى يواجهها الشباب المصرى
ومن اليقظة التعليمية وثورة المرأة المصرية على الحجاب ونظام الحريم وآراء
الدكتور طه حسين والشيخ عبد الرازق التى تمثل بوادر الاصلاح الاسلامى
اقول الا يمكن أن نجد فى الشباب المصرى واحدا يشعر بما شعر هاملت وهو
يمشى على خشبة المسرح فىرى ما كان خافيا - يرى عمر الزمن وجسده
وهيئته وما يمارسه من ضغوط . ، وفى اعتقادى أنه كان هناك بالطبع وخاصة
فى العقد الثالث من القرن الحالى بين المتعلمين المصريين من تؤرقه تلك
المشكلات . ولكن شعبية هاملت بين المصريين تجلت منذ بولكير المسرح
المصرى . فاذا كان المصريون المتعلمون راوا فى هاملت بشيرا لعصر النهضة
الذى يرومونه فى بلادهم ، فان عامة الناس اظهروا عطفهم عليه لأنه اتبع تقليدا
راسخا بينهم فاخذ بالنار من قاتل ابيه .

ويقول ج . كراير فى مقاله عن هاملت المنشور فى الاجبشيان ميل بتاريخ
١٠ نوفمبر ١٩٢٧ (ص ٥) ان اخراج اتيكنز لهذه المسرحية على المنوال
الاليزابيثى كان بديعا وأن دار الأوبرا اكتظت بالهاضرين ومن بينهم كثير من
المصريين . ويصف كراير ملابس المسرحية بأنها متقلنة وتبعث على الاهتمام
البالغ ، يزيد من لعانها أن منظر الستار فى خلفية المسرح أشد ما يكون من
بساطته . ويرى هذا الناقد ان الملابس لها أهميتها فى المسرح لأننا لا نرتاد
المسرح بغية التحليل والتأمل فنحن يمكننا الاستغراق فى التحليل والتأمل فى
بيوتنا على نحو أفضل . ولكننا نذهب الى المسرح بغية الحصول على الاثارة
وامتاع البصر . وينكر لنا هذا الناقد - كنموذج على اتقان التمثيل - مناجاة
الملك كلوديوس الخاير قبل أن يركع على الأرض ليصلى . ويروق لكراير فى
هذا الدور الذى لعبه ويلفرد والتر أنه اداء بقوة مع شيء من الوقار ، وأن هذا
الممثل غلف دوره بغلالة رقيقة من القرصنة . وهذا ما يتميز به ويلفروالتر عن
الممثلين الذين سبقوه فى اداء هذا الدور . ويؤكد كراير أن مستر ملتون - الذى
لعب دور هاملت - لم يبدع فى لقائه وأسلوبه فى التمثيل فحسب ولكن وجهه
أشبه ما يكون بوجه هاملت . ورغم أن كراير يشيد باداء ملتون أيما اشادة
فانه يأخذ عليه تفسيره لشخصية هاملت وتصويره على أنه هستيرى فى ضحكته

ومرحه ومزاحه ، فضلا عن أن الاعياء يدب ابدا في أوصاله . ويرى كراير أن مثل هذا التفسير غير صحيح فهملت ليس ملثاا يستغرق في مرح هستيرى بل انه يفيض بالقوة والحيوية ويملك القدرة على السيطرة على عواطفه . ويعتقد كراير أن تمتعه بالسيطرة على عواطفه من شأنه أن يزيد المسرحية ثراء كما يزيد من حدة ما يعتور هاملت من صراع داخلي ، وهذا بدوره يزيد من صعوبة فهمنا لشخصيته . ويختتم كراير مقاله عن هاملت بتقريظ مس ناي على تمثيل دور أوفيليا وخاصة في المشهد الذي أصيب فيه بالجنون .

يقول ج . كراير في الاجبشيان ميل بتاريخ ١٥ نوفمبر ١٩٢٧ بصدد تمثيل مسرحية « عطيل » ان المستر أتكنز أدى دور ياجو على نحو يحتمل التفسير والتأويل كما أن والتر ولفريد لعب دور عطيل بطريقة مفعمة بالحياة . ولكن كراير لا يرى أن شكسبير أراد بمسرحيته أن يرسم هاتين الشخصيتين بهذه الصورة . ويذهب كراير الى أن سمعة أتكنز الذي لعب دور ياجو ونحافة والتر الذي مثل دور عطيل يتعارضان مع الصورة التي رسمها شكسبير لهما . ويعتقد أن هناك شيئا طفوليا ساذجا وبرينا في شخصية عطيل ، وأن هذا ما لم يستطع والتر بتشدده وحسنه المرفه أن يبرزه في أدائه لهذا الدور . ويضيف هذا الناقد الى ذلك قوله ان بعض العبارات التي جاء بها ياجو قد تم من ضميره القلق وغير المستريح في حين أن أتكنز صور هذه العبارات على أنها دليل على قدرته على اقتراف الشر بأعصاب هائلة . ويعيب كراير على أداء دور عطيل أنه يتصرف في كثير من الأحيان كالإنسان الذي يمشى أثناء نومه ، مثل حالته وهو يدخل حجرة نوم ديدمونة ينوي القضاء عليها . فهذا المشهد في رأيه أقرب الى المشى أثناء النوم منه الى تصوير قاتل مختل العقل . وهذه الهنات لا تعنى الكثير في نظر ناقدنا الذي يحمل كل الاعجاب لبراعة الفرقة في تمثيل المسرحية وخاصة مس ماري ناي التي مثلت دور ديدمونة .

وتناول كراير تمثيل الفرقة الانجليزية لمسرحية « تاجر البندقية » في مقال نشره في الاجبشيان ميل بتاريخ ١٧ نوفمبر ١٩٢٧ . بدأ هذا الناقد مقاله بقوله ان مسرحية ماكبث تجعل المرء يفكر في الدم المراق وعطيل في الليل الحالك المسود وحلم ليلة صيف في أشعة القمر في حين أن تاجر البندقية تجعل الانعسان يفكر في الموسيقى . ويرى هذا الناقد أن كثيرا من أجزاء تاجر البندقية تنساب في رقة ورشاقة وسحر مثل إحدى صوذاات موزارت . ويذكر كراير أنه واضحا من اخراج المسرحية أن بورشيدا وليس شيلوك هي الشخصية الرئيسية في المسرحية ، وأن هذا هو المفروض أن يكون . ويستدل ناقدنا على ذلك بالفصل الخامس والأخير . ففيه تجلت لنا

بورشيا بكل ما أضفاه عليها مؤلفها من جميل الخصال في حين أن شيلوك -
إذا قورن بها - لا يعدو أن يكون مجرد شخصية يصيبها الاحباط والاخفاق .
ويمتدح كراير حستر ملتون لمهارته في أداء دور شيلوك فقد استطاع هذا
الممثل أن يعالج بطريقة طبيعية ذلك المشهد غير المعقول الذي اقترح فيه شيلوك
أن يوقع أنطونيو على صك يتعهد بإعطائه رطلا من لحم جسده إذا عجز عن
الوفاء بما عليه من دين . وليس لدى ناقدنا أية شكوى من مسرحية « تاجر
البندقية » غير أن لورنزو كان يتكلم في مشهد الحديقة بصوت عال .
ويعبر كراير عن أسفه لأن الفرقة استبعدت من المسرحية الأغنية التي تقول : « أن
من أين واثاه هذا الخيال ؟ » كما يعبر عن أمله في أن تدخلها الفرقة في عروضها
القادمة ، إذ أن الجميع ينتظرون سماعها بلهفة واشتياق .

وفي مقاله عن « ترويض الشرسة » المنشور في الاجبشيان ميل بتاريخ
٢٤ نوفمبر ١٩٢٧ يذهب كراير إلى أن شكسبير لا يهدف من وراء هذه المسرحية
غير الضحك والهزل . ومن ثم فليس هناك ما يبرر غضب أنصار تحرر المرأة
منه أو اتهام كاترين بخيانة بنات جنسها . ويقول كراير أنه بالرغم من أن
طبيعة مس ناي لم تجبل على العنف وإنما أبعد ما تكون عن الشراسة فقد
استطاعت أن تلعب دور الشرسة بنجاح فائق . فضلا عن أنه يمتدح لا ثوري
في أداء دور ستميو وملتون في أداء دور جريميو .

وفي مقاله عن « بقعة بدقة » المنشور في الاجبشيان ميل بتاريخ ٢١ نوفمبر
١٩٢٧ ينصح كراير النظارة بمشاهدة هذه المسرحية لأنها تدور حول مشكلة ،
الأمر الذي يبعث على الاهتمام . وفي رأيه أن قراءة هذه المسرحية مخيبة
للأمال في حين أن مشاهدتها متعة بالرغم من أنها تعالج موضوعا غير بهيج
وتتضمن ملاحظات تقطر مرارة ، وبالرغم أيضا من أن حبكتها مفتعلة وأن
خاتمها تنتهي بطريقة آلية وميكانيكية .

وقبل أن نعرض ما كتبه الاجبشيان ميل بشأن العروض الشكسبيرية
التي قدمتها الفرقة الانجليزية في الموسم الثاني عام ١٩٢٨ يجدر بنا أن نذكر
أن روبرت أتكنز نشر مقالا عن شكسبير في الاجبشيان ميل بتاريخ ١ نوفمبر
١٩٢٧ منورده ترجمة له في التنبيل الملحق بهذا الكتاب .

كتب روكيورو مقالا في الاجبشيان ميل بتاريخ ١ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ٥)
يقول فيه أن الدهشة أصابته لأنه وجد أن بعض المقاعد في دار الأوبرا
الملكية ظلت خالية عند تمثيل « كما تشاء » بالرغم من أن المستر أتكنز أجاد

في اخراجه المسرحي اكثر من العام المنصرم . ويضيف روكيورو الى ذلك قوله ان الدارسين المتخصصين قد لا يعتبرون هذه المسرحية من افضل ما سطره يراع شكسبير . ولكن هذا في نظره لا يبرر خلو بعض المقاعد من النظارة لأنها مسرحية تروق للشخص العادي الذي يرتاد المسارح من ناحية ولأن الفرقة مثلتها بنجاح فائق من ناحية أخرى . ويقول روكيورو ان المثلة متلا اريينينا التي مثلت دور روزاليند استطاعت أن تنتزع اعجاب الجمهور بتمثيلها الواقعي والطبيعي ، كما استطاعت أن تعيد الى المسرح نكهة المسرح الاليزابيثي وتبعث القوة في لغة هذا المسرح مما يجعل المسرحية تندفق بالحياة حتى بالنسبة الى المشاهد الحديث . وبالرغم من أن شخصية أرلندو قد تبدو غير واقعية بعض الشيء في نظر المشاهد اليوم بسبب ما يضويها من رومانسية رعوية فقد استطاع ممثلها برونو بارنبي أن يجعل منها شيئا ينبض بالحياة ، وبفضل التمثيل المتقن تحول الغزل الرومانسي الذي يبدو مضحكا في عين المشاهد الحديث الى شيء شيق مفعم بروح الفكاهة والدعابة . ويمتدح روكيورو أعضاء الفرقة وبالأخص نانسي كونستام (التي لعبت دور سيليا) ودنكان يارو (الذي لعب دور قاتشستون) . وريتشارد سوزرن (الذي لعب دور جاك) لأنهم تضافروا جديما في أنجاح المسرحية بشكل عظيم . ويثنى روكيورو على أتكنز لتوفره على دراسة آليات المسرحية فهو لم ينجح في الاحتفاظ بأيقاع هذه الآليات فحسب ولكنه نجح في إبراز أثرها أيضا ، الأمر الذي جعل من هذه المسرحية الرعوية شيئا حيا ، يساعده في ذلك جمال الملابس والذكاء في اعداد الديكور . وهذا ما دما روكيورو الى أن يقول لن أتكنز نجح في نقل روح شكسبير ولم يكتف بنقل كلماته .

يبدأ روكيورو مقاله عن « الملك لير » المنشور في الاجبشيان ميل بتاريخ ٥ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ٥) بقوله انه لا يمكننا أن ننعمل انفعالا كاملا بالخاصية المأساوية في هذه المسرحية لذا لم نشاهدها على خشبة المسرح . ويحدثنا روكيورو عن الجو القائم للمسرحية فيقول ان أشخاصها يجيئون ويفدون على وهج المشاعل الساطع ومضات المصابيح التي تلمع أحيانا وتخبر أحيانا أخرى ، وضوء البرق الأزرق . وبالرغم من اعجاب روكيورو بتمثيل فرقة أتكنز لهذه المسرحية فإنه يعيب على أن اخراج بعض المناظر فيها يعجز عن تصوير جو المسرحية . فضلا عن أنه يعيب على الملابس أنها براقية أحيانا وعلى أن الاضاءة تبدو بهيجة أحيانا أخرى ، الأمر الذي لا يتفق مع جو المسرحية الشديد الظلمة والقتامة . ولكن روكيورو يمتدح المشاهد التي استطاعت أن تصور بصدق جو المسرحية ومن بينها تلك المشاهد الخاصة بقلعة الدوق أفجلوستر وكذلك بيت المزرعة حيث قام جلوستر بايواء الملك الذي هرب من قسوة ابنتيه جونريل وريجان عليه حتى يقيه من ضراوة العاصفة ويذهب روكيورو الى أن

الاضاءة التى استخدمتها الفرقة فى هذه للشاهد تتناسب تماما مع جو المسرحية . ويرى روكيورو أن اتكنز لعب دور الملك بنجاح لا نظير له وأنه استطاع ببصيرته النافذة أن يصور لنا الثنائية فى شخصية الملك فيظهره بمظهر القوة والعنفوان اللذين بدءا يضمحلان نتيجة تقدمه فى العمر واشتداد وطأة السنين عليه . ولكن روكيورو يأخذ على اتكنز أنه أظهر الملك بمظهر القوة والبأس أكثر مما اهتم بتصوير أثر الوهن المسن على عقله الملتاث . ويتناول هذا الناقد المشهد الذى نرى فيه لير فى غضبه المحموم يواجه العاصفة التى لا تبقى ولا تذر فيقول أن اتكنز برع فى أدائه . ولكنه يرى أن الاضاءة الماساوية التقليدية كانت فى نظره - قعيمة بتصوير هذا المشهد على نحو افضل . وذلك لأن الضوء الأبيض الذى استخدمه اتكنز أفلح فى الفصل بين الجماعة المحيطة بالملك (ومعهم المهرج) الواحد منهم عن الآخر وإبرازه على خلفية من الظلام المحيط به . ولكن الضوء الأبيض فى اعتقادنا عجز عن إعطاء الانطباع بوجود عاصفة عاتية هوجاء . ويشيد روكيورو بالذات بالمنظر الذى نرى فيه الملك لير وهو يصحو من لوثته ليجد نفسه فى خيمة ابنته الوفية كورديليا . وكذلك المشهد الأخير الذى يبلغ ذروة التأثير فى بساطة متناهية حيث يحمل الملك لير جثة كورديليا بين ذراعيه . وينتقل روكيورو الى الحديث عن بقية أدوار المسرحية فيمتدح مارجريت ليستر (التى لعبت دور جونريل) واستيلا أربنينا (التى لعبت دور ريجان) ومارى هون (التى لعبت دور كورديليا) وسيسيل تروفسر (الذى لعب دور أدموند) ودنكان يارو (الذى لعب دور أدموند) وبيتر ماسجويك (الذى لعب دور المهرج) وآرثر بيرن (الذى لعب دور كنت) وياتريك أدير (الذى لعب دور أوزوالد) وبرمبرويلز (الذى لعب دور جلوستر) .

يقول روكيورو فى مقاله عن بوليس فينر النشور فى الاجبشيان ميل بتاريخ ٧ نوفمبر ١٩٢٨ أن الفرقة الانجليزية قدمت عرضين لهذه المسرحية كان الاقبال عليهما مذهلا . ولشدة الزحام لم يستطع جميع الراغبين فى حضور المسرحية مشاهدتها ، الأمر الذى دعا الفرقة الى التفكير فى تقديم عرض مائيتيه اضافى . وكان السواد الأعظم من النظارة يتكون من المصريين . فقد امتنع عن حضورها الكثير من الانجليز الذين أصابهم الملل لكثرة شرواحهم لها عند تدريسها فى حجرات الدراسة بالمدارس المصرية .

ونشرت جريدة الاجبشيان ميل مقالين عن « أنطونيوس و كليوباتره » بتاريخ ١٠ و ١٦ نوفمبر ١٩٢٨ . ونحن نقرأ فى المقال الأول الذى نشر قبل عرض هذه للمسرحية بهدف تعريف القارئ بها أن كثيرا من الناس يعتبرون

هذه الدراما الرومانسية ، بدع وألق ما كتبه شكسبير . وتصف الاجبشيان ميل أسلوب اتكنز المزمع في اخراجها بأنه ليس بسيطاً ولكنه جميل كما تصف الملابس الكلاسيكية الخاصة بالمرحبة بأنها بدیعة وبأنها ستكون متعة للناظرين . وفي رأى هذه الصحيفة أن شكسبير عندما رسم شخصية كليوباترة كان في ذهنه جمال ماري فيتون (في بلاط الملكة اليزابيث) التي أحبها وهام بها وتصف الصحيفة دور كليوباترة بأنه ، بدع دور للمرأة في الادب المسرحي كله . ويظهر اتكنز ليلعب في هذه المسرحية دور مارك انطونيوس لأول مرة . ويتناول المقال الثاني تمثيل « انطونيوس وكليوباترة » فيمتدح روبرت اتكنز في أدائه لدور مارك انتوني وستيلا اربينا في دور كليوباترة ويرى أن تفسيرها لهذه الدور كان مثالياً وأنها كانت أن تصل الى حد الكمال في أدائها للفصلين الأول والثاني . ويرى كاتب المقال أن العيب الذي يثوب عرض أية مسرحية لأول مرة أنها تميل عادة نحو التلويل وهذا ما وقعت فيه ستيلا اربينا في الفصل الثالث حيث كان صوتها خفيضاً أكثر مما ينبغي وإيقاع تمثيلها بطيئاً أكثر مما ينبغي وتنبيه الاجبشيان ميل الى أن إيقاع العروض اللاحقة سيكون أسرع . ويعرض هذا المقال لبقية الأبطال فيمتدح دنكان يارو في دور « قيصر » وأرثر بيرن في دور « اينوباريوس » ومارجريت ليستر في دور « شارميان » ونانسي كونستام في دور « ايراس » وبرمبر ويلز في دور « ليبيدوس » .

وتتناول صحيفة الاجبشيان ميل مسرحية « هاملت » بتاريخ ٢١ نوفمبر ١٩٢٨ بقولها أن الجمهور أقبل على عرض الماتينييه لهذه المسرحية أكثر مما أقبل على الحفل المسائي إذ كان هناك كثير من المقاعد الشاغرة في الحفل المسائي . تقول الصحيفة ان هذا الوضع مؤسف لأن الفرقة أجادت في تمثيلها في الحفل المسائي . وتمتدح الصحيفة أداء دنكان يارو لدور هاملت في الجزئين الأول والثاني ولكنها تخيف أنه أظهر قدراً ضئيلاً من التردد في أدائه للجزء الثالث . وتمتدح الصحيفة آرثر برن (الذي لعب دور كلوديوس) وبرمبرويلز (الذي لعب دور بولسونيوس) وپرونو بارنابي (الذي لعب دور لايرثس) وموريس فاركهارسون (الذي لعب دور هوراشيو) وبيتر ماسجويك (الذي لعب دور روزنكراتز) وباتريك أمير (الذي لعب دور جيلنمقون) وستيلا اربينا (التي لعبت دور جرتروود) وماري هون (التي لعبت دور أوفيليا) وفيليب ثورنلي (الذي لعب دور حفار القبور الأول) وكليمنت هاملين (الذي لعب دور حفار القبور الثاني) .

فرقة اتكنز على صفحات مجلة اسفنكس :

تقول مجلة اسفنكس بتاريخ ٨ أكتوبر ١٩٢٧ (ص ٩) ان مصر لم تشهد

من قبل قدوم ممثلين بريطانيين محترفين على هذا المستوى الراقى ، كما أنها لم تشهد من قبل تمثيل أعمال شكسبير المسرحية على يد فرقة انجليزية . وتذهب اسفنكس بتاريخ ٩ يولية ١٩٢٧ (ص ٧) الى أن موسم الفرقة الانجليزية فى القاهرة سيكون مغايرا لمواسم الفرق الأجنبية السابقة التى قدمت عروضاً مسرحية عادية لا تستحق أن تحصل من أجلها على ما حصلت عليه من مساعدة مادية من الدولة . وتوقعت المجلة للعروض الشكسبيرية التى سوف تقدمها الفرقة الانجليزية نجاحا باهرا من الناحيتين المادية والأدبية . وفى رأيها أن هذه الفرقة ليست بحاجة الى احضار عدد من الممثلين والممثلات أكبر مما تحتاجه الأدوار الرئيسية حيث أنه يمكنها الاعتماد فى الأدوار الثانوية على مجهودات الهواة المحليين من أعضاء جمعية هواة المسرح والموسيقى فى القاهرة . وتترح مجلة اسفنكس بتاريخ ٢٢ اكتوبر ١٩٢٧ (ص ٢٤) على المسئولين عن التعليم والاعلام فى مصر انشاء محطات للبث الاذاعى المحلى ثم تزويد المدارس المصرية بأجهزة استقبال يمكن وصل خشبة المسرح بها . وبذلك يمكن لجميع الطلبة الاستماع الى العروض الشكسبيرية المبثوثة .

ونشرت الاسفنكس فى عددها الصادر فى ٢٩ اكتوبر ١٩٢٧ (ص ٩) نبذة عن مستر أتكينز وبعض أفراد فرقته اعتمدت عليها جميع الصحف الانجليزية المحلية والجرائد المصرية فى تعريف قرائها بالفرقة الانجليزية القادمة . وقد سبق لنا أن عرضنا لمعظم ما جاء فى هذه النبذة . ولعل الجديد الذى لم نشر اليه من قبل أن الممثلة ماري ناي تحدث التقاليد المسرحية حين لعبت دور أوفيليا أمام أرنست ملتون فى دور هاملت ، وظهرت فى مشهد الجنون وهى ترتدى ملابس الحداد على موت أبيها بولونيوس . فقد كان المخرجون السابقون يرفضون ظهور أوفيليا بملابس الحداد . ونقول الممثلة الين تيرى فى هذا الشأن أنها كانت تود أن تظهر فى دور أوفيليا وهى متشحة بالسواد غير أن المخرج والممثل المعروف السير هنرى أرفنج اعترض على ذلك ورأى الاكتفاء بملابس الحداد التى كان هاملت نفسه يرتديها . وفى اعتقاده أن خشبة المسرح لا تتسع لأكثر من رداء أسود واحد فى مشهد جنون أوفيليا .

ونستدل من النبذة كذلك أن المستر هوبيرت هاين عمل كمصمم فى الأولدفيك لمدة أربعة أعوام أعد فيها مناظر وملابس كل الريبرتوار الشكسبيرى . فضلا عن أنه صمم المناظر والملابس لكثير من التراجيديات والكوميديات الكلاسيكية . وكانت تصميمات للدراما القيمة التى أعدها لجمعية الدراما الاغريقية فى لندن ميبيا فى نيعوش شهرته فى كل انحاء أوروبا . وكذلك حصل الممثل ستانلى لايبورى على شهرة طبقت الأفاق فذاع صيته فى

الولايات المتحدة وأستراليا والمانيا وتيريزيلاند والنرويج وكندا . وتضيف
النبتة أن أتكنز اكتشف الممثلة أديل ديكسون أثناء زيارته لواحد من المسارح
« التجريبية » الصغيرة في لندن ، وأنها ظهرت في عدة كوميديات حديثة .
وتميز الممثل وليفرد والتر بموهبته في الرسم ولشتهر بقدرته على أداء الأدوار
التراجيدية والكوميدية بنفس الكفاءة ليس في مسرحيات شكسبير فحسب ولكن
في الأعمال الكلاسيكية لغيره من المؤلفين . والمعروف عنه أنه لعب دور عطيل
في أحد العروض فدعاه كلفه بالرسم إلى تصميم ورسم المناظر التي تتطلبها
المسرحية .

وقبل وصول الفرقة الانجليزية إلى مصر أرسل مراسل الاسفنكس في
لندن مقالا نشرته هذه المجلة في ٥ نوفمبر ١٩٢٧ . ويتضمن هذا المقال انطباع
صاحبه عن الفرقة الانجليزية التي زارها أثناء قيامها بعمل بروفات هاجلت على
مسرح كنجزواي استعدادا لتقديمها في مصر . ويعبر كاتب المقال عن شديد
اعجابه بتمثيل الفرقة . ويخبرنا أنه التقى أثناء حضوره البروفات براضى بك
الملحق المصري في المفوضية المصرية وبشباب يثير الاهتمام الشديد
هو عبد الرحمن بك عزام . يقول كاتب المقال عن انطباعاته عن لورنس ملتون
وجريس ألدريس وانتوني أيستريل أن الأول له ملامح إيطالية والثانية ذات
جمال يوناني أما الثالث فقد بدا له مصرياً فحاً لنحدر من وادي النيل .

ونشر مخرج الفرقة روبرت أتكنز مقالا في الاسفنكس بتاريخ ٥ نوفمبر
١٩٢٧ (ص ١٠ ، ١١) بعنوان « الشاعر أو النجار : بعض الآراء في اخراج
مسرحيات شكسبير » . استهله بقوله أن معظم الناس يعرفون أن المسرح
الانجليزي في عهد شكسبير لم يكن يختلف كثيرا عن فناء أية حانة من حانات
القرن السادس عشر . وكان للمسرح الإليزابيثي خاليا من الستائر كما كان خاليا
من المناظر كما نعرفها . وتتكون خشبته من ثلاثة أجزاء : مقدمة تمتد وسط
مقاعد المتفرجين وبعدها جزء وسيط يصف بكل من جانبيه مدخل لدخول
الممثلين . أما الجزء الثالث والأخير فكان يلي الجزء الوسيط ويمكن فصله
عن بقية خشبة المسرح عن طريق ستارة . ويقول أتكنز أن أسدال هذه
الستارة أو إزاحتها هي كل ما يملكه للمسرح الإليزابيثي من قدرة على تغيير
المناظر . وفوق الجزء الثالث والأخير من خشبة المسرح أي فوق أكثر جزء
داخلي منه نجد في العادة شرفة أشبه ما تكون بالبلكونة تستخدم في تمثيل
منظر روميو وجوليت أو المنظر الذي يسبق هروب جيسिका في « تاجر البندقية »
أو المنظر الذي يلقي فيه مارك أنطوني خطابه في « يوليوس قيصر » وكان
العرض المسرحي غالبا ما يتم في النهار . ولم تكن هناك مراعاة للدقة

التاريخية عند اختيار الملابس فقد كان الممثلون والممثلات يرتدون الملابس السائدة في عصر الملكة إليزابيث سواء كانت المسرحية تقع في أيام الرومان أو في القرون الوسطى ، ويقول أتكينز أن هذه البساطة في الإخراج ساعدت على التركيز على شعر شكسبير كما ساعدت على استمرارية التمثيل دون أن تكون هناك فترات زمنية بين المشهد والآخر . وينتقل أتكينز إلى أسلوب القرن التاسع عشر في إخراج مسرحيات شكسبير فيعيب عليه أنه أولى الملابس والمناظر والديكور عناية فائقة فصرف بذلك الانتباه عن روعة شعر شكسبير .

وكتبت الأسفنكس بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٩٢٧ تعبر فيما يشبه المظاهرة السياسية عن فرحتها بنجاح الموسم الشكسبيرى الأول ولكنها تعبر كذلك عن خيبة الشديده من الانجليز الذين تخلفوا عن حضور الحفلات .

وتقول مجلة اسفنكس بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٩٢٧ أن إخراج هاملت في مسرح الأوبرا بالقاهرة لا يعتبر نصرا في حد ذاته فحسب بل هو نصير بالنسبة إلى عروض هاملت على يد فرق أخرى . وتضيف المجلة أن هوبرت هابن استهدف التركيز على الشخصيات من وراء بساطة تصميماته . وساعدت هذه البساطة على إبراز ما في المسرحية من القوة التي خلت منها بعض العروض الأخرى بسبب ما في تصميماتها من تعقيد . وتخبرنا المجلة أن مستر أتكينز أخرج مسرحية هاملت في ثلاثة أجزاء يشتمل الجزء الأول منها على الفصلين الأول والثاني من النص الشكسبيرى . ويشتمل الجزءان الآخران على الفصول الثالث والرابع والخامس . وتذهب سفنكس إلى أنه من المحتمل أنه لم يكن من المفروض عرض النص الكامل لمسرحية هاملت دفعة واحدة . فهذا النص الكامل (الذي يعتمد على الكوارتو الثاني والفوليو الأول) يستغرق خمس ساعات في تمثيله . ومن ثم تحتم على فرقة أتكينز أن تقوم باختصاره . ولكن هذا الاختصار كان في حدود إذ استغرق تمثيل المسرحية ما يقرب من أربع ساعات . وأسقط المخرج شخصية رينالدو من المسرحية دون أن يؤثر ذلك عليها . ولم يجد النظارة أية صعوبة في تتبع سير أحداث المسرحية بسبب إجراء بعض الاختصارات عليها أو انتقالها من موقف إلى آخر . ولكن مجلة سفنكس ترى أن الانتقال من مشاهد النص (٢) المفجعة إلى المشهد الذي أسمرت فيه أوفيليا إلى والدها بتصرفات هاملت الغريبة والشاذة معها لم يكن انتقالا مريحا أو طبيعيا . وتذهب هذه المجلة إلى أن هذا الانتقال كان يمكن أن يصبح مقبولا لدى النظارة لو أن المخرج احتفظ بالاستراحة المعتادة التي تفصل بين الفصل الأول والفصل الثاني .

(٢) المشاهد التي يظهر فيها النسيج هاملت في مطلع المسرحية .

وتعرض سفنكس لأدوار الممثلين والممثلات فتمتدح الممثل بوترام حارث دان على حسن أدائه لدورى مارسيلوس واللاعب الأول لما تتضمنه القأؤه من حماس وتاكيد وانفعال ترى للجلة انها الخصائص التى تميز بها الممثل الاليزابيثى المحترف . كما أنها تمتدح ستانلى لا ثيورى لحسن أدائه دور بولونيوس وخاصة الخطاب الذى القاه هذا المستشار الذى يفكر على نحو ظاهره الحكمة وباطنه الغفلة فى حضرة الملك والملكة فى الفصل الثانى - المنظر الثانى ، فضلا عن حسن أدائه لدور حفار القبور الأول لما أظهره من دعابة متجهمة وعدم اهتمام بالموت . وامتدحت سفنكس أيضا وليفرد والتر لحسن أدائه لدور الملك الخاضب ، واوفيليا لتمثيل دورها بواقعية مؤثرة دون أدنى مبالغة . وتشيد مجلة اسفنكس بوجه خاص بأداء أرنست ملتون لدور هاملت المعقد . وترد هذه المجلة الصراع الناشب فى نفسه الى ان هذا الأمير الرقيق الذى يتميز بشدة جنوحه الى أعمال الفكر وجد نفسه فى عصر تسوده الهمجية والبربرية وأنه يتعين عليه أن ينتقم من عمه قاتل أبيه . وبالرغم من رفته وشدة جنوحه الى الفكر فلا بد أن هاملت ورث عن أجداده جانباً من بطولتهم وصلابتهم التى جعلتهم يبلون بلاء حسناً فى ميدان الوغى . وظل هذا الجانب خافياً تحت مظاهر الرقة والنعومة والتهذيب حتى جاء وقت شدته التى كانت قمينة بإبراز هذا الجانب الكامن فى شخصيته . ويستشعر القارئ ان مجلة سفنكس تلمح على استحياء بأن العيب فى تمثيل ملتون لدور هاملت يتلخص فى أنه - رغم كل براعته ومعرفته الفاحصة الدقيقة بالنص الشكسبيرى - لم يول هذا الجانب فى شخصية هاملت العناية الكافية .

تتناول سفنكس أيضاً فى نفس العدد المشار اليه مسرحية « الليلة الثانية عشرة » فتقول انه اذا كانت الفرقة الانجليزية قد نجحت فى تمثيل « هاملت » فإنها أصابت نجاحاً كبيراً فى تمثيل « الليلة الثانية عشرة » واستطاع الممثلون الذين لم يحالفهم الحظ فى هاملت - بفضل اعادة توزيعهم - أن يحققوا نجاحاً ملحوظاً فى « الليلة الثانية عشرة » . وقام اتكنز بحذف بعض أجزاء هذه المسرحية مثلما فعل فى سابقتها « هاملت » ، وقدم اتكنز الليلة الثانية عشرة فى ثلاثة أجزاء اشتمل الجزء الأول منها على الفصل الأول حتى المنظر الثالث من الفصل الثانى . ويبدأ الجزء الثانى بالمنظر الرابع من الفصل الثانى وينتهى بالمنظر الأول من الفصل الرابع . ويشتمل الجزء الثالث على بقية المسرحية . وتعرب سفنكس عن أسفها لأن اتكنز لم يستخدم فى اخراجه الشجرة التى اعتاد المخرجون استخدامها فى منظر مالفوليو فى الحديقة ، وخاصة لأن هذا أمر ميسر يسهل تحقيقه فى مصر . وتمتدح المجلة ما فى هذه المسرحية من فيض شعري غامر وهجاء وكوميديا ورومانسية وسائس وضحك يلوح عليه

ظل الأساة بين الحين والآخر وتعرض سفنكس لممثلين معروفين اشتهروا بأداء دور مالفوليو مثل بنسلى وأرفنج قبل أن تتوجه الى ويلفرد والتر بالتهنئة على حسن أدائه لهذا الدور . وتثنى مجلة سفنكس على أتكنز لأدائه الممتاز والأصيل لدور السير توبى ، وعلى اديل بيكسون لأدائها دور اوليفيا الصعب . وتذهب المجلة الى أن الممثلة جريس الأرييس وجدت فى دور ماريا فرصة لظهور الموهبة المناسبة لها أكثر مما وجدت فى دور الملكة جرتروود فى مسرحية هاملت . وكذلك كان ايستزل أسعد حالا فى دور أورسينو عنه فى دور لايرتس . وتمتدح سفنكس ايضا ماري فاي فى أداء دورها ومستر لايبورى فى دور ايجتشيك . فضلا عن أن سبيت أجاد تمثيل دور المهرج فست .

وتتناول مجلة سفنكس مسرحيتى « تاجر البندقية » و « بقعة بدقة » فى عددها الصادر فى ٢٦ نوفمبر ١٩٢٧ (ص ١٢ ، ١٤) . تقول هذه المجلة فى معرض تناولها لـ « تاجر البندقية » ان المخرجين لهذه المسرحية درجوا على ابراز روعة المناظر التى تصور مدينة البندقية أيام أن كانت دوقية . وبالرغم من أن أتكنز أولى مناظر البندقية شيئا من العناية (مثل منظر هذه المدينة وهى تلوح عن بعد عبر البحيرة ، واجهة بيت شيلوك وبعض المناظر الأخرى التى تصور ضوء القمر) ، فإنه أثر أن يقدم مشهد المحاكمة فى بساطة قصوى حتى لا يفوت على المشاهد ما فى هذا الحدث من جوانب مأساوية قيمة بتحريك مضاعره . وكعادته أخرج أتكنز هذه المسرحية فى ثلاثة أجزاء يشتمل الجزء الأول منها على الفصل الأول حتى المنظر السادس من الفصل الثانى . ويبدأ الجزء الثانى بالمنظر السابع من الفصل الثانى وينتهى بالمنظر الخامس من الفصل الثالث . أما الجزء الثالث فيشتمل على الفصلين الرابع والخامس . ولم يحذف أتكنز من هذه المسرحية سوى أغنية « قل لى من أين تولد هذا الخيال » ، وتذهب سفنكس الى أن مسرحية « تاجر البندقية » من أحب المسرحيات الى قلوب المخرجين حيث يختلط فيها الهزل بالرومانسية وبروعة العاطفة الغنائية . ويرجع السبب فى طغيان شخصية شيلوك على ما عداها من شخصيات المسرحية الى أن كبار الممثلين أمثال كين وماكلين وبوث وأرفنج وترى اضطلعوا جميعا بتمثيل دور المراهب اليهودى . ولكنه يجدر بنا أن نذكر أن دور شيلوك فى المسرحية محدود بخلاف الدور الذى يلعبه هاملت مثلا . و « تاجر البندقية » تتكون فى واقع الأمر من عدة عناصر ، فهى خليط من تيمات مختلفة وقصص ، ومن الرومانسية الايطالية وحكايات القرون الوسطى بل ومن الحياة المعاصرة نفسها . ورغم ما قد يبدو على هذه العناصر المتجمعة من تباين ، فإنها جميعا تندمج فى بوتقة واحدة . وتقع أحداث هذه المسرحية فى بلاد من صنع الخيال (تتمثل فى

البندقية) . ويتضح لنا مما تقدم ان الحكمة المسرحية الخاصة بشخصية شيلوك ليست سوى واحد من عناصر كثيرة مختلطة . ومن ثم فليس هناك ما يبرر التركيز عليها . أو يبرر طغيان هذه الشخصية على سائر شخصيات « تاجر البندقية » ، وخاصة لأنها بمثابة سحابة سوداء تمنعنا من رؤية الجوانب الأكثر إشراقا . ولكن هذه السحابة القاتمة تنقشع في الفصل الأخير من المسرحية حيث يجتمع شمل الأحياء في جو يسوده الأناش والفرح ويغمره ضوء القمر . وتري سفنكس أن « تكنز نجح في وضع شيلوك في حجمه الدرامي الصحيح » . ومن ثم فإنه أبرز شخصية بورشيا وجعلها تحتل ما تستحقه من مكانة عالية في المسرحية . وساعد على هذا حسن أداء ماري ناي لدور بورشيا الذي تطلب منها الانتقال المذهل من حال إلى حال : من الحزن إلى الفرح ومن الانطلاق إلى الجمود . كما ساعد على هذا أيضا براعة مس الاربيس في دور نيرسا ومس ديكسون في دور جيسيكيا . وتمتدح سفنكس ولفريد ولتر لأدائه دور أنطونيو ، ولأثوري لأدائه دور لونسيلوت وخاصة ذلك المشهد الذي نراه فيه مع جوبو العجوز . وتشير المجلة إلى ان تصوير الرجل العجوز وهو يربت على شعره تقليد مسرحي قديم يرجع عهده إلى تمثيل هذه المسرحية في أيام شكسبير ، وتري هذه المجلة أن « تكنز أحسن صنعا بالاحتفاظ بهذا التقليد » . ولعب كالي دور جوبو العجوز بجانب دور الدوق ، كما لعب مارش دان دورى الأمير المراكشى وتيوبال . وتضيف المجلة انه اذا كان دور مارش دان في شخصية غابيان في « الليلة الثانية عشرة » لم يوفّر له الفرصة الكامنة لإظهار مواهبه فإنه في « تاجر البندقية » استطاع أن يفتزع إعجاب النظارة به في دوره كأمير مراكشى . ولعب ايوسترل دور بامانيو باقتدار ولكن القاءه كان أحيانا أسرع مما ينبغي . وتقول سفنكس أن سبيت لم ينجح في تمثيله لشخصية جراتيانو على نحو مقنع في حين برع ملتون في أداء دور شيلوك وإثارة عطف النظارة عليه في نهاية المسرحية حين توالى على رأسه الخطوب والنوازل . وكان السير هنرى أرفنج أول من مثل دور شيلوك على هذا النحو ، فجاء « تكنز » بعده وسار على نفس الدرب .

تقول سفنكس ان الكثيرين اعتبروا تمثيل « دقة بدقة » تجربة مشكوك في نجاحها لا يبرر تمثيلها سوى ندرة تقديمها على خشبة المسرح . ويرى البعض أن موضوعها فيه من الخشونة ولغتها من البساطة ما قد ينفّر المشاهد الحديث منها . قال عنها كولريدج ان اجزاءها الكوميديّة تدعو إلى الإشـمئزاز وأن اجزاءها التراجيدية تتصف بالفظاعة . فضـلا عن أنها تحط من شأن المرأة وتخبرنا سفنكس أنه بالرغم من هذا كله فقد دل تمثيل « دقة بدقة » في دار الأوبرا

الملكية على أن جميع هذه الاعتراضات واهية • وتضيف هذه المجلة أن شكسبير كتب هذه المسرحية في الفترة التي كتب فيها تراجيدياته العظيمة، وأنه تربطها بهذه التراجيديات وشائج من القرى كما أنها تشبه هاملت شيها واضحا في بعض السمات اللغوية المشتركة • ويرجع أحد الأسباب في إدراج هذه المسرحية تحت اسم كوميديا - رغم توفر بعض الجوانب المأساوية فيها - إلى أن المصائب والخطوب لا تلحق بشخصياتها الرئيسية •

قدم أتكنز « دقة بدقة » في ثلاثة أقسام يبدأ القسم الأول منها بالمنظر الثاني من الفصل الأول وينتهي بالمنظر الثاني من الفصل الثاني • ويشتمل القسم الثاني على المنظر الثالث من الفصل الثاني حتى بعض من الفصل الرابع • أما القسم الثالث فيشتمل على ما تبقى من المسرحية • وتقول سفنكس أن شكسبير الذي استمد موضوع مسرحيته من سبقوه أضاف إليها شخصية ماريان كما أنه زوج أنجلو من ماريان بخلاف القصة القديمة التي نجد فيها أنجلو يتغلب على ما تتحلى به إيزابيلا من فضيلة • ويعتبر كوليردج أن زواج أنجلو من ماريان شيء مقبوت • قامت مس ديكسون بدور ماريان كما قامت مس الارديس بدور السيدة أو فردون • ولعب ملتون دور أنجلو • وتضيف المجلة أنه بالرغم من الاعياء الذي بدا على الممثل مستر والتر فاته لعب دور النوق ببراعة يساعده على ذلك ثراء صوته وتمكنه من الشخصية الشكسبيرية التي يمثلها • فضلا عن براعته في القاء ما في دوره من مناجيات • وتمتدح المجلة مستر لاثبوري لحسن أدائه لدور بومبي وترى أن أداء مستر ايوسترل لدور كلوديو (وخاصة منظر السجن) كان أفضل ما قام به هذا الممثل على الإطلاق ، كما أن مستر كيرتس لم يبرع في أداء أي من أدواره التي مثلها في القاهرة مثلما برع في أداء دور لوشيو • وتمتدح سفنكس كذلك أداء سبيت للدور الكوميدي الذي قلعه شخصية البو ، وأداء مستر مارش دان لدور بروفوست • وتقول هذه المجلة أن أربعة من ممثلي هذه المسرحية اضطلعوا بالقيام بأدوار مزدوجة مثل مارش دان الذي لعب دور برنادين بجانب دور بروفوست ومستر هاملين الذي لعب دور فريث وأبهورسن •

وتقول مجلة سفنكس عن « ترويض الشرسة » بتاريخ ٣ ديسمبر ١٩٢٧ (ص ١٠) أن حبكة هذه المسرحية تعتمد على اللهو الصاخب ، فضلا عن أن شخصياتها جميعا تعنقر إلى العمق والنضج اللذين وجدتهما في كوميديات شكسبير اللاحقة • ومن ثم يتجلى لنا أن مترويض الشرسة لا تستحق منا النظر الفاحص أو التحليل المدقق • ولأنها إله صاخب فاتها تحتاج في تمثيلها إلى الحركة القوية السريعة المتفجرة • وترى المجلة أن اضطرار أتكنز إلى حذف مقدمة المسرحية أمر يدعو للأسف لأن هذه المقدمة تتضمن اشارات مثيرة للاهتمام

الى الحياة في وارويكشير آنذاك . وتقع هذه المسرحية - كما أخرجها أتكينز - في ثلاثة أقسام يشتمل القسم الأول منها على الفصلين الأول والثاني والمنظرين الأول والثاني من الفصل الثالث . ويشتمل القسم الثاني على الفصل الرابع (من المنظر الأول حتى نهاية المنظر الثالث) . أما القسم الثالث فيبدأ بالمنظر الرابع من الفصل الرابع حتى نهاية الفصل الخامس . وتقول سفنكس أن دسائس بيانكا تهدف الى الترويج عن النظارة . ولكن من المحتمل أن شكسبير نفسه لم يكتبها وإنما من وضع مؤلف آخر اشترك معه في تأليف « ترويض الشرسة » . وتلقت هذه المجلة نظرا الى أن كاثارين بعد أن قام بترويشيو بترويضها اكتسبت منه القدرة على الضحك والمرح والاحساس بالفكاهة . وتثنى سفنكس على مستر والتر ومس ناي لأدائهما النابض بالحياة لدورى بترويشيو وكاثارين . كما تثنى على جوان هارين التى لعبت دور بيانكا ومستر لاثبورى الذى لعب دور جروميون Grumio وتضيف سفنكس أن الممثل الكبير روبرت كيلي جعل من جروميون الشخصية الرئيسية في المسرحية عندما قام بتمثيل هذا الدور في الهاي ماركيت عام ١٨٤٨ . ولكن لاثبورى قدم هذه الشخصية في حجمها الطبيعي بالنسبة لبقية الشخصيات . وتمتدح سفنكس مستر يوسترل الذى لعب دور ليوسنشييد بنجاح وخاصة في المنظر الأول من الفصل الثالث حيث نشاهده مع بيانكا وهورتنسيو وكذلك كيرتس في دور ترانيو ولستر في دور هورتنسيو . وتعجب المجلة من قدرة ملتون على أداء الأنوار المتنوعة . فبعد أن اضطلع بأدوار هاملت وشيلوك وأنجلو أدهش الجميع بأن لعب دور جريميو أحد خطاب بيانكا ، فاستطاع أن يضيف الكثير من روح الكوميديا على هذا الدور .

وفي نفس العدد السابق من مجلة سفنكس نطالع خطابا أرسله أحد القراء بتوقيع (ج . ه . ب . س) جاء فيه أن مسرحية « هاملت » من صنع رجل لم يعض وقت طويل على شفائه من انهيار عصبي . ويذهب كاتب الرسالة الى أن هاملت مصاب بعقدة أوديب بصورة مستعصية وأن مكبوتاته اللاشعورية قضت على ارادته . ويعجب كاتب الرسالة مما في عبقرية شكسبير من تنوع يثير الألغاز فنحن نرى في « الليلة الثانية عشرة » عالما سويا يختلف كل الاختلاف عن عالم هاملت الهستيري . فجميع شخصيات « الليلة الثانية عشرة » - باستثناء هالفوليو - بشعر عاديون تماما لا يعانون من أى اضطراب نفسى . وهى شخصيات تذكرنا بالعالم الشهوانى المقبل على الحياة الذى يصوره رابيليه في حكاياته . أما « ترويض الشرسة » فهى أيضا من نوع مختلف ، هى من ذلك النوع من المسرحيات الشعبية التى تروق في عين كل الناس . ويعيب كاتب الرسالة على « تاجر البندقية » أن حبكتها تفقران الى التماسك . فضلا عن أن المؤلف يصور لنا جانبين منفصلين في شخصية شيلوك (فهو نبى تارة ومرابى تارة أخرى) دون أن يكون بين هذين الجانبين صراع من شأنه أن يثير عطفنا

عليه . ويقول « ج . هـ . ب . س » عن « عطيل » انها مسرحية بديعة للقراء ولكن بطاها في خلق الموقف الدرامي قمين بالقضاء على قاعليتها على خشبة المسرح . ويرى كاتب الرسالة ان « دقة بدقة » تعبر عن رؤية واسعة وتجربة شاملة للحياة، وهذه المسرحية تصور لنا عالما تجتمع فيه المويقات : الشهوانية ومعاقرة الخمر والنفاق وكذلك الرعب ولكن هذا الشر يقابله جمال ايزابيلا وفضيلتها . وينجح الصراع بين ايزابيلا وكلوديو واتجلو في خلق موقف درامي رائع . ويرى كاتب الرسالة أنه بالرغم مما تمثله شخصية ايزابيلا من معاني الفضيلة والخير فان الطابع العام للمسرحية يغلب عليه التشاؤم فظهور الخير والفضيلة فيها لا يعدى أن يكون ظهورا مؤقتا .

نشرت مجلة سفنكس بتاريخ ٢١ أبريل ١٩٢٨ (ص ١٤) خبرا عن زيارة فرقة البدائع التركية الى القاهرة وهي فرقة تابعة لكونسرفتوار بلدية الآستانة . تقول المجلة ان جميع أعضاء هذه الفرقة مسلمون ينتمون الى عائلات محترمة ويحظون بقدر وافر من التعليم ، فالتمثيل في تركيا مهنة يشرف صاحبها بالانتماء اليها . وأهم سيدتين في الفرقة التركية هما بيديا عوفاهيد هانم وشازى محمود هانم ، وسوف تقدم هذه الفرقة على مسرح الكورسال طائفة من المسرحيات المأخوذة عن كبار الكتاب والمؤلفين العالميين أمثال موليير وسترنديج وشبيلر وأندريف ودي مولر ، الى جانب هاملت ومسرحيتين لاثنتين من المؤلفين الأتراك . وتمثل الفرقة هذه المسرحيات باللغة التركية وتحمل بلدية الآستانة نفقات زيارتها الى مصر بغية أن تظهر للعاملين قدرة الأتراك على تمثيل المسرحيات المؤلفة بالفرنسية والانجليزية وتزعم الفرقة بعد انتهاء أعمالها في القاهرة أن تشد الرحال الى الاسكندرية ثم قبرص وسمرنا لتقديم عروضها المسرحية هناك ، وذلك قبل أن تغفل راجعة الى الآستانة .

وتذكر سفنكس بتاريخ ٧ يولية ١٩٢٨ (ص ١٥) ان موسم فرقة أتكنز المنصرم كان من أسعد الأحداث التي وطدت العلاقة بين مصر وانجلترا . ونظرا لما أصابته هذه الفرقة من نجاح في موسمها الأول ، فكر المستر أتكنز في إنشاء فرقة دائمة تضم خيرة الممثلين والممثلات في بريطانيا بهدف تقديم أروع الأعمال المسرحية البريطانية في كل العهود . ومن المقرر أن تقوم فرقة أتكنز الجديدة بزيارة اسكندنافيا وهولندا وألمانيا وأسبانيا والشرق الأدنى الى جانب زيارة بعض القواعد البحرية في البحر الأبيض المتوسط . وتخبرنا مجلة سفنكس بتاريخ ١ سبتمبر ١٩٢٨ ان فرقة أتكنز الجديدة تضم ممثلة بارعة هي أربينينا ستيل التي أصابت نجاحا ملحوظا على مسارح أوربا وخاصة برلين وبيترجراد ، كما أنها تضم ممثلا شابا يمثل الجيل الجديد هو جون وايز ، فضلا عن الممثل الكوميدي المهم برمبر ويلز وتشير المجلة الى قدوم فرقتين أجنبيتين أخريين الى

مصر لتقديم عروضهما المسرحية في نفس الموسم المسرحي لعام ١٩٢٧ هما فرقة الكوميديا الفرنسية والفرقة الايطالية .

ونشر هـ . ر . باريير - مدير الفرقة الانجليزية المالئ والادارى مقالا فى مجلة سفتكس بتاريخ ٢٧ اكتوبر ١٩٢٨ (ص ١٢) يعرفنا فيه بأعضاء الفرقة الانجليزية والمسرحيات التى يزعمون تقديمها فى القاهرة والأدوار التى من المقرر أن يلعبوها . ولعل ما يلفت النظر فى هذا المقال قول باريير أن أتكنز انتقى فرقته الجديدة بحيث يكون كل عضو فيها قادرا على أداء ما بين سبعة وتسعة أدوار متنوعة فى مسرحيات مختلفة . وكان باريير قد نشر مقالا هاما فى هذه المجلة بتاريخ ٢٠ اكتوبر ١٩٢٨ (ص ١٢) أوضح فيه الفرق بين الاخراج المسرحى الحديث والاخراج المسرحى الاليزابيثى وأسلوب أتكنز فى التوفيق بينهما .

يقول باريير أن المسرح الاليزابيثى لم يتغير كثيرا عن أغنية الحانات التى كانت الأصل فى نشأته . وبعض هذه الأغنية لم يندثر منذ العصر الاليزابيثى حتى الآن . ولعل أبدعها جميعا فناء الحانة الجديدة (نيو ان) فى جلوستر . وظل هذا الفناء على ما كان عليه منذ انشائه حتى يومنا الراهن . ويعطينا فناء الحانة الجديدة صورة عن الملامح العامة التى تميز بها المسرح الاليزابيثى . كان المخرج المسرحى فى العصر الاليزابيثى يضع ستارا على القبو الذى تدخل منه العربات والمركبات الى داخل الفناء بهدف اخفائه وفصله عن بقية الفناء التى يقوم باعدادها لتقديم العرض المسرحى . واستخدم المخرج الاليزابيثى بلكونة الحانة المطلة على هذا الجزء من الفناء لتقديم بعض المشاهد مثل مناجاة روميو المعروفة لجوليت . وقام المخرج بتركيب منصة تفضى الى حجرات الدور الأرضى أو المكاتب فى الحانة ، ثم تركيب عداخل ومضارج جانبية مؤقتة على جانبي المنصة . ومهدت الشرفات أو الأروقة الخارجية galleries الموجودة على جانبي خشبة المسرح وفى مؤخرته - بفضل تمتعها بأطيب فرص المشاهدة - لظهور المقصورات فيما بعد . وكان عامة النظارة يشاهدون المسرحية وهم يقفون أو يجلسون القرفصاء على أرضية الفناء المرصوفة بقطع الحجر . واحتل النظارة الأكثر ثراء الأماكن الأمامية . وكان المشرفون على العرض المسرحى يسلمون لأصحاب الألواح (أو الأماكن الممتازة) بالجلوس على مقاعد بدون مساند يضعونها على الجوانب النائية من خشبة المسرح التى لا يستعملها الممثلون فى خدوهم ورواحهم .

ويدين شكسبير بالفضل الى حانات انجلترا فى عصر الملكة اليزابيث ليس فقط لأنه استمد منها عددا من شخصياته المسرحية الحية ولكن أيضا لأنه استمد منها تصوره لشكل المسرح . وقد كان لهذا التصور بالغ الأثر إذ أنه حدد ملامح

انتاجه الدرامي وأسلوب هذا الانتاج . ولم يكن في المسرح الاليزابيثي ستار يخفى خشبته عن النظارة . كما انه لم يكن به مداخل ومخارج مقوسة لاستعمال الممثلين . ومن ثم كان التأليف المسرحي يضع نصب عينيه ان يبدأ كل مشهد بدخول الشخصيات المسرحية وينتهي بخروجهم . وبالرغم من أنه يبدو ان المناظر المرسومة بدأت تستخدم على نطاق واسع في الفترة اللاحقة من عهد الملكة اليزابيث ثم في عهد جيمس الاول ، فإنه كان من المستحيل اجراء تغيير كامل للمناظر الخاصة باجزاء المسرح القريبة من النظارة . وتغلب المخرج الاليزابيثي على صعوبة تغيير المناظر بطريقة بدائية ، وذلك بوضع لافتة أو لوحة يكتب عليها مكان المنظر الجديد للدلالة على أن المنظر القديم قد تبدل . وزيادة في توضيح التغير الذي يطرا على المناظر كان الممثلون يتلون فقرات تصف المنظر الجديد . وهذا هو السر في أننا نجد أن شخصيات شكسبير تطيل التحدث عن فطاعة أو جمال المكان الذي يجدون أنفسهم فيه ، أو عن البيئة التي تحيط بهم أو عن الظروف الجوية أو عن الوقت الذي تقع فيه الأحداث وأن ساعة من النهار . وإذا كان المسرح الاليزابيثي أكثر خصوبة واثارة لخيال المشاهد من المسرح الحديث ، فإن المسرح الحديث بقدرته على تصوير الواقع تصويرا دقيقا لا يحتاج الى مثل هذه الأحاديث الوصفية المستفيضة . ومع هذا فإن تكرار تغيير المناظر يسبب كثيرا من المتاعب للمخرج الحديث ، فضلا عن أن هذا التغيير المتكرر يستغرق شيئا من الوقت ، الأمر الذي يضطر هذا المخرج الى التركيز الشديد، وحذف بعض الأجزاء من النصوص المسرحية الشكسبيرية . ومن شأن هذا الحذف أن يلحق الضرر باستمرارية الحدث الدرامي . ورغم ما يشوب المسرح الحديث من عيوب فإن له مزايا عظيمة في الإخراج . فاللون والتصميمات والاضاءة قمينة بأن تزيد الاستمتاع بما يراه النظارة من مشاهد .

نخلص من هذا الى أن للمسرح الاليزابيثي عيوباً كما أن للمسرح الحديث عيوباً . ومن ثم فإن أفضل سبيل الى تقويم أعمال شكسبير المسرحية يتلخص في الوصول الى حد وسط يجمع بين أفضل ما في المسرحين القديم والحديث من مزايا بحيث يضمن للحدث الدرامي استمراريته ، ويتفادى الثغرات المهرجة في تتابع المناظر . وهذا ما يسعى أتكنز الى الوصول اليه . فهو يستخدم المسرح الثلاثي (أي المسرح المقسم خشبته الى ثلاثة مسارج متداخلة) كما كان مستخدما في عصر شكسبير ليضيف اليه امكانيات الجمال والتأثير والزينة والاضاءة التي يوفرها المسرح الحديث . ويساعد أتكنز في ذلك هيوبرت هاين مصمم الفرقة الذي يستخدم عددا من الأقعشة المرسومة بطريقة ذكية تمكنه من تغيير شكل المنظر كله دون اضرار بتطور الحدث الدرامي . ويستعين أتكنز في إخراجة بالأجهزة الكهربائية التي يشرف عليها ريانسكو . واستطاع أتكنز أن يتغلب على الصعوبات الكأداء في إخراج « الملك لير » والمسرحيات التاريخية عن طريق حسن

استخدام المؤثرات الضوئية بمساعدة والقرس • فينس اعظم خبير اضاءة في العالم •

ويختتم باربر مقاله بالحديث عن مشكلة اختيار الملابس المناسبة لأعمال شكسبير المسرحية • ولم يكن المؤلفون المسرحيون في العصر الاليزابيثي - شأنهم في ذلك شأن رسامي عصر النهضة العظام - يحفلون بالدقة التاريخية • ومن ثم نجد ساعات دقاقة في عهد يوليوس قيصر • ويعتقد باربر انه من المحتمل أن أعضاء فرقة شكسبير كانوا يمثلون مسرحياته بالملابس العادية الشائعة في زمانه • وقد حاول مؤخرًا بعض الممثلين في أمريكا ولندن أن يمثلوا مسرحيات شكسبير وهم يرتدون الأزياء الحديثة ، فباءت محاولتهم بالفشل الواضح • والرأي عند باربر أن الملابس تصنع الرجال بمعنى أنها تحدد حركاتهم وإشاراتهم ومن الجائز أن لها تأثيرا على من يرتدونها • وهذا ما دعا أتكنز الى اتباع نهج في الملابس خاص به • فهو يلتزم بالواقع والدقة التاريخية في اختيار الملابس عند اخراج مسرحيات شكسبير التاريخية مثل « انطونيوس و كليوباترا » و « ويوليوس قيصر » ولكنه لا يتحرى الدقة التاريخية في المسرحيات الأخرى بل يلتجأ الى الجمع بين الإيهام بها وبين التقاليد والاعتبارات الأخرى • ولهذا نراه يلبس شخصيات شكسبير غير التاريخية الملابس الانجليزية الشائعة في العهد القويودوري • ورغم أن هذه الملابس قد تنأى عن الواقع والتاريخ فإن تصميمها واختيارها يتم على أيدي خبراء في الأزياء وبعد دراسات دقيقة فاحصة لتألف الفن وأحدث الكاتالوجات التسجيلية التي تخرجها المطابع الأوروبية •

ونعرف من حديث أدلى به أتكنز لمجلة سفنكس منشور بتاريخ ٣ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١٤) أن العاملين بشركات الملاحة في مرسيلا قاموا بأضراب كان من الجائز أن يتسبب في تأجيل موسم الفرقة الانجليزية الثاني في القاهرة • ولكن الحظ حالف أعضاء هذه الفرقة فوجدوا باخرة أقلتهم الى مصر في الوقت المناسب • ولم يضيع أعضاء الفرقة فرصة التدريب على ظهر الباخرة • وصرح أتكنز أنه يزعم تمثيل مسرحية تاسعة في موسمه القاهري الثاني بعنوان « رحلة الى سكاربارو » •

وتعرض سفنكس في عددها المشار اليه لمسرحية « كما تشاء » التي أفتتحت بها فرقة أتكنز موسمها المسرحي الثاني ، فتقول ان تمثيل الفرقة الجديدة حقق من النجاح ما لم تحققه الفرقة الانجليزية في عام ١٩٢٧ • وتستطرد المجلة قائلة ان « كما تشاء » اشتهرت بأنها مسرحية يشوبها من المثالب والعيوب ما لا يشوب أية مسرحية شكسبيرية أخرى • ولكن تمثيلها بلغ حدا من الروعة والاتقان جعل أية عيوب في تركيبها تتوارى عن الأنظار • واستخدم أتكنز سقائر وشاشات

رسمت عليها الخضرة والأشجار بالألوان رقيقة ناعمة ثلاثت ثلاثا كاملا مع ما كان الممثلون يلبسونه من ملابس . فضلا عن انه استخدم في المناظر الصغيرة مجرد ستارة تقليدية سوداء رسم عليها جذع شجرة واحد لعب الممثلون أمامها أدوارهم . واستطاعت شخصية تاتشستون أن تغطي على غيرها من الشخصيات الذكور بمن في ذلك شخصية أورلندو بطل المسرحية ، في حين طغت شخصية روزالند على سائر شخصيات المسرحية النسائية . وتقول سفنكس أن ستيلأريبينينا لعبت دور روزاليند بمرح وحيوية تخلوان من الصخب ، كما انها مثلته بعواطف مائعة لا تنم عن علة في نفسها أو مرض . فضلا عن أن أدائها كان طبيعيا للغاية على الرغم مما في المسرحية من حوادث غير محتملة الوقوع . . ومثل دنكان يارو دور تاتشستون على نحو أضفى على هذه الشخصية الهوائية المتقلبة نوعا من الموازنة بين الهزل الضالص والأدب الجم ، تماما كما أراد شكسبير لهذا الدور أن يكون . وحتى في أكثر لحظاته هزلا وسخافة لم يكن تاتشستون أبدا مهرجا . وإذا كان دور أورلندو يقل في أثره عن دورى كل من روزاليند وتاتشستون فليس للممثل برونو بارنابى أى ذنب في ذلك . فقد لعب بارنابى دور أورلندو باقتدار عظيم ولكن طبيعة الدور رسمت له حدودا لا يتجاوزها . . ولعبت ماري هون دور سيليا بتفوق . وتمتدح سفنكس بوجه خاص الفنان الذى أداه بيتر مانجويك في دور أمينز ، وباميلا وباتريشيا دادلى في دور غلامين في خدمة الدوق المنفى . كما انها تمتدح مهارة آرثر بيرن الذى لعب دور « جاك الحزين » . وتختتم سفنكس مقالها بقولها ان جميع الممثلين والممثلات أجادوا تمثيل أدوارهم ، وان القاءهم بلغ حد الكمال ، فضلا عن أنهم استطاعوا – دون أى جهد منهم – توصيل كل كلمة في المسرحية بوضوح الى كافة أرجاء المسرح .

تقول « سفنكس » بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١٤) ان تمثيل « الملك لير » كان رائعا جملة وتفصيلا ، وان روبرت أتكنز – الذى لعب دور الملك لير – احسن استقلال ما لصوته من امكانيات . ورغم أن ملابس العصر الاليزابيثى التى ارتداها الممثلون كانت لا تتفق من الناحية التاريخية مع أحداث المسرحية وزمنها، فان هذه الحقيقة توارت تماما عن أذهان النظارة لسببين : أولهما أن جو المسرحية في الأساس جو اليزابيثى وثانيهما روعة التمثيل التى صرفت الانتباه عن ملابس الممثلين . وتمتدح المجلة بنات الملك الثلاث على حسن أدائهن لأدوارهن : ستيلأريبينينا في دور ريجان – مارجرت ليستر في دور جونوريل – ومارى هون في دور كورديليا .

وتتناول سفنكس في عددها المشار اليه تمثيل مسرحية « يوليوس قيصر » فتصفها بأنها أكثر مسرحيات شكسبير شيوعا ، وان اقبال المصيريين على مشاهدتها كان عظيما . وتمتدح المجلة أداء دنكان يارو لدور مارك أنتونى

ومادجويك في دور قيصر ومارجوت ليستر في دور بورشيا وثانسي كونستام في دور لوشيبوس . وتذكر سفنكس أن أداء سيسيل ترونسر لدور بروتس فاق أداءه لدور آدموند في « الملك لير » ، لأن دور بروتس يتناسب مع تكوينه . وتضيف المجلة أن مادجويك استطاع أن يصور الجوانب الرقيقة في شخصية قيصر الامبراطور المتآله في علاقته مع كالبورنيا التي برعت ماري هاون في أداء دورها . وأشادت سفنكس باتكنز ليس لأنه لعب أى دور هام في المسرحية ولكن لأنه ارتضى لنفسه - وهو مدير الفرقة ومخرجها - أن يظهر كأحد النكرات التي تكون منها الجمهور الذي تجمع في السوق .

وتحدثنا « سفنكس » عن تمثيل « أنطونيوس وكليوباترا » بتاريخ ١٧ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١٥) فنقول أن هذه المسرحية لا تقل صعوبة في تركيبها من « الملك لير » أو غيرها من روائع شكسبير المسرحية . وتذهب المجلة الى أن نجاح الفرقة في تمثيل « أنطونيوس وكليوباترا » فاق كل ما حققته من نجاح سابق . . . وتثنى « سفنكس » على دقة اختيار الفرقة للملابس المسرحية على نحو يتفق مع طبيعة الفترة التاريخية التي تقع فيها أحداثها . فضلا عما أنسجت به هذه الملابس من إبداع وروعة . ونجح روبرت أتكنز الذي لعب دور مارك أنتوني في أن يستميل قلوب النظارة اليه بشجاعته وكرمه . ولكن النظارة أسفوا لضغفه الأخلاقي الذي دفعه الى التضحية بالامبراطوريات في سبيل ابتسامة من امرأة . ولكن انصافا لأنتوني يجدر بنا أن نذكر أن استيلا أريينينا لعبت دور كليوباترة على نحو يبرر هيام أنتوني بها ، وإنها استطاعت أن تمس شفاف القلوب وأن تظهر مظهر المرأة القادرة بغريزتها أن تحرك لهيب الحب الدفين في كل البشر . وترى « سفنكس » أن مثل هذا الموضوع يصلح عادة لأعنف التراجيديات كما يصلح عادة لأصدق الملاحم . وتمكن شكسبير أن ينسجنا أن كليوباترة المرأة الهوائية المتقلبة لا تستحق أن تلعب هذا الدور الدرامي العظيم ، كما أنه تمكن من أن ينسجنا أن إنانيتها وليس ندمها هي التي حكمت تصرفاتها في النهاية ، وتمتدح « سفنكس » آرثر بيرن في أدائه لنور أنوباريوس ، ودنكان يارو في دور أكتافيوس وبرمبر ويلز في دور إيميليوس ليبيدوس ، ومارجوت ليستر في دور شسارميان وماري هون في دور إيراس .

وتقول « سفنكس » بتاريخ ٢٤ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١٤) أنه بالرغم من ارتفاع درجة حرارته فقد ترك أتكنز فراش المرض ليلعب دور « فولستاف » في « هنري الرابع » (الجزء الأول) . وأجاد أتكنز تمثيل زيف فولستاف وجبنه وشهوانيته كما أنه أجاد تمثيل دعابته الطلية والخصال التي يشترك فيها مع سائر البشر . وتثنى سفنكس أيضا على أداء ترونسر لشخصية هوتسبر وترى أن تفوقه في هذا الدور فاق كل الحدود . وتقول المجلة أن مستر بيرن الذي لعب

دور الملك لم يكن على سجيته مثلما كان في نور جاك في مسرحية « كما تشاء »
وانوباربوس في « أنطونيوس وكليوباترة » ، وتمتدح المجلة مستر يارو على أدائه
دور أمير ويلز ، وفاركهارسون في دورى أمير جون أف لانكستر ، ومورتيمر ،
ومس هون في نور زوجة مورتيمر ، ويتر مارجويك في دورى يونيز وسير ريتشارد
فرنون ، وبرمبر ويلز في دورى نوق نور ثمبرلاند وجلندور ، ومس ليستر في دور
لادي برسي ، ومس تريكل في دور مستريس كويكلي (السيدة المستعجلة) ،
ومستر ثورنلي في نور إيرل أف دجلاس ، وبارنابي في نور الايرل أف ورسستر ،
ومستر هاملين في نور بارنولف ، ومستر مور في نور سير والتر بلنت .

وتذكر « سفنكس » في نفس العدد السابق انها لا تفهم السبب في قلة حضور
النظارة لمشاهدة مسرحية هاملت . وتضيف المجلة أن تمثيل دنكان يارو لشخصية
هاملت كان رائعا رغم أنه اضطلع بأداء هذا الدور لأول مرة . وتمتدح المجلة
استيلا أرينينا في نور جرتروود ، وبرمبر ويلز في نور بولونيوس . ومستر
فاركهارسون في نور هوراشيو وماري هون في نور أوفيليا ، وأرثر بيرن في نور
ملك الدانيمارك ، ومستر مارجويك في نور روزنكراتز ، ومستر أدير في نور جيلد
شترن ، وبارنابي في نور لايرتيس ، وفيليب ثورنلي في نور حفار القبور الأول
ومستر بليري في نور حفار القبور الثاني ، ومستر مور في نور اللاعب الأول
ومس كونستام في نور الممثلة الملكة .

وتشير « سفنكس » الى محاضرة مستر ريد ناظر كلية فكتوريا عن شكسبير
وأديه المسرحي في عددها الصادر بتاريخ ١ ديسمبر ١٩٢٨ (ص ١٣) ، وتلخص
أهم النقاط التي جاءت في هذه المحاضرة ، ويتضح لنا من نفس العدد السابق
من المجلة أن الفرقة قدمت بدلا من مسرحية « زيارة الى سكاريرو » بعض
المقتطفات المسرحية من « رجل المصير » لبرنارد شو ومن « كما تشاء » و « هاملت »
و « الملك ريتشارد الثاني » و « الملك هنري » (الجزء الرابع) و « أنطونيوس
وكليوباترة » لوليم شكسبير . وتخبرنا المجلة أن النظارة استقبلت ما شاهدت
من مسرحية شو بحماس شديد .

وفي معرض حديثها عن تمثيل « أنطونيوس وكليوباترة » بمسرح الهمبرا
بالاسكندرية تعطينا مجلة « سفنكس » بتاريخ ١٥ ديسمبر ١٩٢٨ نبذة عن حياة
استيلا أرينينا . ومن هذه النبذة نعرف أنها روسية الأصل ومتزوجة من رجل
ينتمي الى عائلة القيصر . وأن السلطات الروسية زجت بها في السجن . ولكنها
استطاعت الهرب . وتتقن ستيللا أرينينا ست لغات وتمثل بأربع لغات من بينها
الروسية والفرنسية . وسبق لها أن مثلت باللغة الفرنسية « غادة الكاميليا »
و « النسر الصغير » . وفي عام ١٩٢٣ استند اليها تمثيل أحد الأدوار الهامة في

« سجين زندا » • ورغم أنها قامت بأداء سبعة أدوار مختلفة في القاهرة فإنها استطاعت إتقانها جميعا في ثمانية أسابيع فقط • بدأت استيلا التمثيل في بتروجراد وسرعان ما حققت نجاحا وشهرة في جميع البلاد الأوربية •

وقبل أن أختتم عرضي لما جاء في « سفنكس » أحب أن أنبه الى أنني تغافلت ما نشرته هذه المجلة وغيرها عن بعض العروض الشكسبيرية الأخرى التي قدمها الهواة من الانجليز وطلبة المدارس الانجليزية في مصر • والرأي عندي أن هذا الموضوع وبخاصة المسرح المدرسي يستحق من الدارس التوفر على استقصاء جوانبه بتمحيص واستفاضة • وأمل أن أكون قد فتحت بابا يغري أحد الدارسين بولوجه • كانت الجالية الانجليزية المقيمة في مصر تقدم بين الآونة والأخرى مسرحيات شكسبيرية وغير شكسبيرية ورغبة عنى في لفت الأنظار الى أهمية استقصاء مثل هذا النشاط في بلادنا أحب أن أشير الى أن المدرسة الانجليزية في مصر الجديدة قامت بتمثيل « حلم ليلة صيف » في شتاء ١٩٢٨ ونحن نجد عرضا لهذه الحفلة الطلابية في مجلة سفنكس بتاريخ ٢٥ فبراير ١٩٢٨ (ص ٦) •

القسم الرابع

ملحق

شكسبير بقلم يونامي نوپرى

ان أعمال شكسبير ، كما قال دكتور جونسون عن أعمال الاغريق ، انما هي بمثابة معين لا ينضب ، كلما نهلنا منه كلما كان من الأفضل لنا . ولكن الأمر العجيب ان يبقى منه أى شئ بعد ان اعلم المنقحون والمحررون والمعلقون والأساتذة والفلاسفة فى أعماله نهضا تحت قناع من الهيبة والوقار . وبقدر اعجاب كل هؤلاء به ، بقدر ما تصوره كل منهم بطريقة مختلفة . بل اننا نجد ان رجلا عالى الشأن هو أمير الشعراء ينحى على شكسبير باللائمة بسبب ما يوليه من عناية فائقة بالتأثير الدرامى . ويسأل فضلاء الناس انفسهم عنه أسئلة عقيمة لا تحصى ولا تعد مثل : ما هى اتجاهاته السياسية ؟ وما هو دينه وفلسفته ودخله ؟ هل سرق حقا غزالا أو نهب ارث أرملة ؟ هل كانت حياته فى أخريات أيامه هادئة وقورة ؟ ولماذا خان زوجته وهجر فراشها المفضل ؟ ونحن يمكننا ان نتجاهل كل هذه التساءلات النزقة ، تماما كما يمكننا ان نتجاهل عيوبه التى يشير اليها البعض والتى تبعث على الاشمئزاز . ثم ماذا يعنينا فى ان الترتيب الزمنى فى مسرحية « عطيل » بجانبه الصواب ، أو ان بداية « الملك لير » تتناقى مع العقل والمنطق ، أو ان نهاية « دقة بدقة » تنم عن عدم احكامها ، أو ان اللورد كيرزون ما كان ليتصرف مثلما فعل ماكبث على الاطلاق ؟ ولماذا نشغل بالنا بأن المواطنين الاشراف ، الذين تستحق فضائلهم الثناء ، يرون من الضرورى التماس العذر له على زلاته الأخلاقية ، ويشعمرون بالأسى لأن شكسبير لم يرسم العالم باللون الذى يروق لهم ؟ ان مهمتنا أبسط من هذا — فهى تتلخص فى ان نتمتع بالعمل الفنى . وأما هؤلاء الذين يصرون على استئثارهم هذه فهم سجناء هذه الأسئلة ، فى حين ان شكسبير حر طليق .

قصور الحياة

انه حر بالفعل لأن هدفه كان مسرحية الحياة ، وايجاد معادلات مسرحية للمواطن بل وتصوير المعادلات العاطفية للفكر . كان عمله يتصل اتصالا مباشرا بالحياة ، لا يفرض عليها نظاما أو ليلويها كى تبدو على هيئة دون الأخرى . ولهذا السبب استطاع اصنقاؤنا البشعون الذين سبق ذكرهم ان يطوعوه أيما تطويع حتى يناسبهم وفقا لما يشتهون . ولهذا السبب أيضا يمكننا ان نجد ضالقتنا لديه ، وأن نجد لديه ما يرضى أمزجتنا ويشبعها . فهو عالمى الى أبعد

الحدود ، وتمكنه من الكلم والقريض الذى يعطى لموهبته قيمتها تمكن منقطع النظير . فكل شيء فى الحياة تقريبا يبدو حاضرا لديه ومعبر عنه بأسلوب يجعلنا نرى انفسنا فى شخوص مسرحياته ، فلا نعدو مجرد مشاهدين لها . . . وها نحن نرى اناسا يضحكون حيناً ويبكون حيناً ، يجرفهم تيار الشهوة والطموح ، او نجدهم يعيشون فى دعة وسلام فى غابة اردن ، او يندفعون هنا وهناك على خشبة المسرح . ان كل مسرحية من مسرحيات شكسبير اكثر من مجرد تجربة عاطفية او جمالية . انها تجربة من الحياة ذاتها ، تجربة حية مباشرة تعيش فى كياننا . ان شكسبير لم يصل الى حد الكمال - سبحانه الله - بالموتى فقط هم الذين يصلون الى حد الكمال . وانما يبدو بالفعل (رغم ما يظهر فى هذا القول من افك وضلال) وكان عيوبه تعطينا احساسا بنبض الحياة الذى نفتقده عند غيره من الفنانين ، بل حتى عند هوميروس او دانتي . ذلك ان الحياة ، رغم ما نبذله من جهود لاستشفافها ليست شيئا واحدا ، بل ان شكسبير ذاته ليس واحدا . فهو دائم النمو والتغير بسرعة فائقة تماثل سرعة بروتس لدرجة اننا لا يمكننا اللحاق به .

اكثر من رسم الشخصيات

اعتاد نقاد شكسبير ، على مدى اجيال ، عند مقارنة اعماله باعمال الكلاسيكيين ان يذهبوا الى القول بان شخصياته المسرحية هي التى تهم ، فى حين ان حبكته المسرحية لاتهم . وهذا الافتراض سيء سبب الصداق لأولئك الذين يعجزون عن النظر الى هاملت او انجيلو بحجم الحياة العادية والمألوفة ، وأولئك الذين يكتبون المجلدات لاثبات براءة عطيل او شر اياجو او غيرة ليرتيس او حتى سمرة فولستاف . ولكن الشخصية فى مسرحيات شكسبير (وتلك ضلالة اخرى اسوقها) - مثله مثل أى كاتب عظيم - عنصر ثانوى . ذلك لأن المأساة لا تعنى بمنظر فلان او علان ، وانما تعنى بما يحدث لبنى البشر . فالشخصيات مجرد أدوات لتوصيل ذلك الموضوع الأعم . رغم انه من الطبيعى جدا انه كلما كانت الشخصية التى نتناولها شائقة كلما ازداد قلقنا على مصيرها ، وكلما بدت حقيقية بالنسبة لنا . ما هى فى حقيقة الأمر شخصيتا روميو وجوليت ؟ وهل تعتمد المأساة على تكوينهما النفسى ؟ ونفس الشيء بالنسبة للملهة ، فنحن لانعنى كثيرا بالشخصيات بقدر اعتنائنا بسلوكها . ما قيمة شخص مثل فولستاف بالمقارنة بما يفعله ، فالذى يفعله يبحث البهجة فى نفوسنا ؟ أعنى طريقة فراره من جاندشيل ، والطريقة اللطيفة التى يعتذر بها فى خفة فيما بعد . هنا تبرز الشخصية ولكنها ليست العنصر الأساسى .

عبادة فن شكسبير

بيد أن هناك خطرا أشد من خطر التحذلق ، أو صياغة النظريات وهو خطر عبادة فن شكسبير الذي نقع فيه جميعا . ومهما يكن من الأمر ، فلنؤله شكسبير أن اردنا ، ولكن لننسب اليه ما ننسبه الى الكتاب العظام من فضل ، وهو أنه جاء الى عالمنا كما لو كان أى انسان عادى . فليس هناك من هو أكثر ايناسا من شكسبير . وفي ظننا أنه لم يكره شيئا مثلما كان يكره أن يقترب منه الناس بروع ورهبة ، فهو غنى ، كريم العطاء ، وبإمكان كل منا أن يجد لديه ما يرضيه ، وبإمكان كل منا أن يكون له شكسبيره الخاص ، صديقا حميما يغمز له بعينييه غمزة ذات مغزى كتلك التى يتبادلها الأصدقاء . وليس هؤلاء النظارة من غير المتعلمين القاسمين من نواحى اقليم سرى أقل من غيرهم فى اعجابهم بفن شكسبير لأن شكسبير يمكنه أن يكون سهلا أو صعبا على الأفهام حسبما نريده . وتقديم لنا كل مسرحية من مسرحياته وجبة دسمة يكفى نصفها لاشباعنا . ولكن يجب أن ننزله من عليائه حتى نخالطه فى حجرات معيشتنا ويجلس معنا الى نفس المنضدة ويجلس معنا عطيل فى زيه العسكرى وهاملت بينطلونه القصير المزموم تحت الركبة . وشكسبير عصرى على نحو مدهل . ومن ثم لم تستطع مباضع المشرحين الألمان ولا نظام الامتحانات المميت أن يقضى عليه . وإذا نحن اختبرنا أى انسان فى شكسبير ، فسوف نجد أننا فى واقع الأمر نختبر قلبه ونخاعه . . . وهو أمر من حسن الحظ أن القائمين بأعمال الامتحانات لا شأن لهم به ، فهو لا يخضع لتقييمهم أو رصد درجاتهم . ولكن شكسبير فى الأغلب لا يستطيع أن يتنفس أو يعيش اذا لم يحسن المثلون العظام تقديمه على خشبة المسرح . وهنا نذكر ما لاء به هاملت فى هذا الصدد من خلاصة القول . ونحن محقون فيما نعلق من آمال على الموسم القادم لأن المخرج روبرت اتكنز رسول من قبل فرقة الأولاد فيك التى تؤثر البساطة فى تقديم عروضها الشكسبيرية وتركز اليها أكثر مما تركز الى التقاليع الخاصة بأعداد المناظر أو الى الخيالات التى تجنح الى التفسير .

ولكن كيف لا يبقى شكسبير على قيد الحياة طالما أن الطبيعة البشرية لا تتغير فى جوهرها ؟ أن القول الفصل وأعني عن شكسبير هو ما ورد على لسان درايدن الذى يقول عنه : « انه تعين عن الشعراء المحدثين بل ربما القدامى بمدى اتساع روحه وشمولها . ودانت له صور الطبيعة فامتولدها دون عناء وفى سر مجدود . وعندما يصف شيئا فنحن لا نراه فحسب وإنما نحسه أيضا . أما هؤلاء الذين يهتمونه بقلة العلم ، فهم بهذا يثنون عليه أعظم الثناء . فقد

تلقى علمه على يدى الطبيعة ، التى طالع صفحتها دون حاجة من جانبه الى مطالعة الكتب . نظر داخله فرأى الطبيعة هناك ، ولا يستطيع الزعم انه على نفس المستوى فى كل كتاباته . فلو كان الأمر كذلك لكتبت أسىء اليه عندما أقارن بينه وبين أعظم عظماء البشرية . فكثيرا ما نجد ما مسطحة لا طعم لها ، تنحدر ملحقتها الكوميديية الى فكاهة منثوية وواقفة كما يتحول جيشسان عواطفه الى خطابة رنانة ورصينة وفخيمة . ولكنه دائما عظيم عندما تنهيا له الفرصة العظيمة . (الاجيشيان جازيت فى ٢٨ أكتوبر ١٩٢٧) .

شكسبير والادراك العام

بقلم روبرت أكلز

لما كان شكسبير هو أعظم الفنانين الذين ظهوروا حتى الآن ، لذا كان من الطبيعى أن يتراكم حوله قدر هائل من الهراء . فقد احاطه عبدة الأبطال بهالة من التقديس وحاول ثالبعوه أن يلطخوا سمعته الطيبة ، فوصموه بأنه سسارق وفاسق وعرييد هاجر لزوجته ، بل أن أحد المسرحيين المحدثين جعل منه قاتلا . وأما عن شكسبير الانسان ، فأنى أجد - عند امعان النظر فى ضوء ما يتوفر من أدلة - أنه كان يشبه غيره من البشر ، وبخاصة الانجليز . من الجائز أنه كان متناقضا وشاذا . ولكنه - كرجل مسرح - بذل جهدا شاقا وناجحا فى أداء عمله ، فائقه واتخذ منه مصدر رزق كاف ، ثم اعتزله فى منتصف حياته وتقاعد فى المدينة الصغيرة المحببة فى وركشاير التى أنجبته وترعرع فيها .

لا أكاد أصدق أن هذا الرجل قد اشتط فى قدح زناد فكره الأصيل بطريقة من شأنها أن تخلق الأحاجى الفاضحة بغية ارباك معاصريه والمتعطشين للمعرفة من أبناء جيلنا . ولا أستطيع أيضا أن أتصور أن رجلا فى مثل ملكاته الذهنية البديعة وفى مثل موهبته التى ليس لها نظير فى الملاحظة التى تتضح لنا فى كل أعماله يعجز عن اكتساب ما اكتسب من المعارف التى تحتويها أو تدل عليها هذه الأعمال ، وباختصار ، يبدو لى أنه من الطبيعى أن نفترض أن شكسبير وليس غيره هو الذى كتب هذه الأعمال ، وأن شكسبير ولد ومات فى ستراتفورد - أون أفون ، وأنه نزع الى لندن مثل غالبية الريفيين الآخرين الذين يملكون فى جعبتهم شيئا . كما أنه من المعقول أن نفترض أن نظارة المسارح فى لندن - مثلما هم الآن - كانوا على استعداد للترحيب بملكاته الرائعة ، وهى من الدرجة الأولى ، لقدرتها على ادخال التسلية عليهم .

ولسوء الطالع أن ما يقال من هراء عن شكسبير لا يقتصر على أولئك

المتحذلقين التافهين • ولهم كل الثناء فهم ينكبون على أكوام المخطوطات الموجودة بمكتبات أوربا والعالم بأسره ، ويقارنون بين آرائهم في النصوص بمثابة لا تعرف الكلل • وهناك الكثيرون من العاملين في المسرح – كما هو الحال في معرض الدراسات الشكسبيرية – ممن يبتلون ما وسعوا من جهد لكي يجعلوا من شكسبير كاتباً يبعث على الملل والضجر • كما أن الممثلين من حديرى الفرق المسرحية والسيدات الفاتنات يستغلون مسرحيات شكسبير بمثابة وسيط يعبرون من خلاله عن شخصياتهم ، بل يعبرون عن خصالهم التي يتفردون بها عن غيرهم من الناس ، دون أدنى اعتبار لدقائق شخوص المسرحيات • وغالباً ما نرى أنهم يعبرون عن آراء وأفكار تتعارض تعارضاً مباشراً مع ما يرمى إليه الكاتب • واستخدمت الدراما الشكسبيرية أيضاً في بناء صرح شامخ أساسه لوحات المشاهد والأزياء والمواكب وفن الباليه • الخ • وهكذا تمت التوضيحية بأبدع نصوص شعرية في العالم من أجل إعطاء مجرد تأثيرات مرئية • أضف إلى ذلك أن بعض الفرق التي لا تتقن حرفتها عرضت مسرحيات شكسبير في طول البلاد وعرضها ، يوجهها فنانون فاشلون لم ترسخ أقدامهم أو ترتفع لقصل إلى أعلى الدرج في مهنة التمثيل • وحاولت هذه الفرق ، تحت ستار خدمة الفن والاستجابة إلى اهتمامات المنظمات التعليمية وما يشبهها ، أن تدس عروضها التي تفتقر إلى الخبرة على جمهور حسن النية •

وتناول المخرجون التجريبيون المحدثون شكسبير بنوع غريب من المعالجة ، فظهرت الادعاءات بالاتجاه نحو إعادة إخراج أعمال شكسبير على النحو الذي قدمت به على المسرح الاليزابيثي ، بما صاحب ذلك من أحاطة مسرحياته بكومة من تحف الزينة العتيقة الصغيرة في وضع الميزانسين ، الأمر الذي يتعارض مع ما في هذه المسرحيات نفسها من بساطة ووضوح •

والحق أن شكسبير – إذا ما تكلمنا بلغة المسرح – هو الكاتب المسرحي الذي يقدم عملاً يصلح للعرض على خشبة المسرح • ولا تتطلب عملية إخراجة سوى معالجة المناظر بطريقة بسيطة تبرز براعة الممثل إبرازاً قوياً • فمناظر الستائر البسيطة تقوى الانتطباع الذي يتركه الممثل أو الممثلة في المشاهد • وبقدر ما تعتمد كثير من المسرحيات الحديثة على المناظر والأزياء والمؤثرات ، بقدر ما تعتمد على براعة الممثل • ولكن حينما تكون المسرحية الصالحة للتمثيل عظيمة ، بمعنى أنها مسرحية تتطلب مواهب تعيلية من الدرجة الأولى – فإن تلك المسرحية يمكن أن تمثل تحت أية ظروف وفي أي مكان • ومن ثم يمكن تمثيل « بيرجنت » في حقل ، و « حلم ليلة صيف » فوق طوق جليدي • و « هاملت » أيضاً يمكن تمثيلها في حجرة جلوس ذات لون قرمزي نون أن تفقد هذه المسرحية عظمتها • ولكنك لو قدمت ملهاة حديثة أو ملهاة فرنسية هزلية خفيفة في جرن

لتهاوت واتضح أنها لا تستطيع الوقوف على قدميها إذا لم تشد المناظر من
أزرها .

ان هدى من اخراج المسرحيات التي اقدمها في القاهرة هو أن أقدم شكسبير
بروح الانصاف ، وأعالج مسرحياته بنفس الانوار العام السليم الذي كتبها به .
فعلى سبيل المثال ، كل من يقرأ مسرحية لشكسبير لابد وأن يصطدم بحقيقة
فحواها أننا نرى مناظر مسرحيته في أحشاء شعره . يقول ماكبث وهو ينظر في
السما المظلمة ليلة ارتكب جريمته . « ان السماء تقتصد فقد أطفأت كل
شموعها » ، ويمكن أن نسوق آلاف الشواهد على المنظر الذي يغزو به الشاه
خيال نظارته ويحملهم على أجنحته بعيدا عن المسرح الاليزابيثي الواضح و
بساطته وضوح النهار والمقام في الهواء الطلق ، وينقلهم فوق اعجاز عبقريته
الشعرية وبفضل فصاحة المثلين الى أى ركن من أركان المعصورة يعن له أن
ينقلهم اليه .

ان رسم المناظر بالكلمات يجعل وظيفة الفرشاة التقليدية في رسم المناظر
وظيفة زائدة عن الحد . ولكن هدف المخرج يجب أن يكون اظهار هذا الرسم
عن طريق قدرته على الاحتفاظ بجمال العبارة والتوزيع الأوركستراالى للأصوات
من أول المسرحية حتى نهايتها . والقاء الشعر - ذلك الفن الذي يكاد يكون
مهجورا - أساسى وهام بالدرجة القصوى . فإذا ما استمعت الى ارلست ملتون
في مسرحية « هاملت » التى سأخرجها ، فأنك تشعر بجمال اللغة الانجليزية الذى
اندثر في عصر السرعة وعامية الجاز الأمريكية .

(الاجبشيان ميل في ١ نوفمبر ١٩٢٧)

« هاملت » بقلم بوتامى دويرى

لما كان الفرض من مقال كهذا ليس معالجة شكسبير معالجة نقدية وإنما
تقييم الاخراج والتمثيل . لذا اقتضت الضرورة حضور الليلة الثانية بدلا من
الليلة الأولى حتى تتمكن الفرقة من التعود على الظروف الجديدة التى تعمل
في ظلها ، وهى ظروف دائما تضع من فيها في شدة وضيق . ولكن سواء حقق
العرض مكاسب أم لم يحقق فإن مستر أتكنز يهنا على النجاح الذى أحرزه .
وأول الانتصارات التى حققها هو أنه جعل أعضاء الفرقة يعملون في توافق
وانسجام ، وهذا نصر أدبى يتساوى مع الانتصار الذى حققه الاعداد المسرحى ،
الذى سمح بتوالى المنظر بعد المنظر دون توقف ، الأمر الذى يعتبر نصرا في ميدان
الجماليات ، لأنه يمثل أكثر الجوانب أهمية في تمثيل مسرحيات تلك الفترة .

ذلك أن الشكل الحقيقي للدراما ليس في التجهيزات أو عمل المناظر أو بقية را
 أسماء مستر شو (ساردودلنوما) (*) ، وإنما في العلاقة التي تربط مجموعة
 من العواطف بغيرها . وهذه العواطف يكون لها أثر فعال متى كان توقيتها
 سليما ، ويحسن الحكم عليها . وقد وصل مستر أتكنز إلى نتيجة رائعة فيماعد
 النهاية . فمشهد دفن أوفيليا كان ينبغي أن يكون أكثر سرعة . وكذلك المشهد
 الذي يظهر فيه هاملت وهوراشيو وأوسريك (الذي بالمناسبة لم يكن مسموعا)
 يمر ببطء ، بينما يجب أن يمر المشهد الأخير بسرعة مروعة حتى النهاية تقريبا .
 ذلك أن موطن الدراما بالفعل في أية مسرحية هو تغير أيقاعها . وعسى أن يغير
 مستر أتكنز بعض الشيء من سرعة توالي المشاهد أكثر مما يفعل الآن . وثمة
 شيء آخر ، هو أنه كان على صوب في القدر اليسير من الحذف الذي أجراه في
 المسرحية . وذلك لأن الحذف لم يمتد إلى الجزء الذي يكثر الحديث عنه الخاص
 بالممثلين الأطفال . ولكننا لسنا على يقين من سلامة حذف المنظر الذي نعلم فيه
 أن هاملت أخفى جثة بولونيوس . فهذا المشهد يخلق جوا من الهلع المؤرق على
 جانب كبير من الأهمية ، وهو يمثل في الحقيقة كل البضاعة التي يتعامل فيها
 مستر ماتيرلنك (*) . ولكن أتكنز على أية حال لم يقطع شيئا من المسرحية
 بدهوى الحرص على مظاهر الحشمة . وهذا في ذاته أمر محمود لأن شكسبير
 نفسه لم يكتب من أجل الطهر والعفاف .

كان مستوى التمثيل مرتفعا بوجه عام . وكم كان سارا أن نسمع صوت
 من ناي بوضوح وسلامة مخارج الفاظها وهي تؤدي دور أوفيليا ، وأن نشاهد
 مستر كيرتيز وهو يؤدي دور هوراشيو على نحو مستقيم لا غبار عليه . وكان
 مستر لاثبوري صورة رائعة لبولونيوس الأحق الحكيم ، وإن كان ضعيفا وأهنا
 راضيا عن نفسه نوعا ما . ولكن النصر الحقيقي يعزى إلى مستر والتر في دور
 كلوديوس ، ذلك الدور الصعب الذي أداه والتر بمزيج رائع من النذالة والوقار ،
 بيد أن دوره بالطبع أسهل من دور هاملت الذي أداه مستر ملتون بطريقة مشوقة
 للغاية . فهو ممثل واسع الخيال وصاحب إشارات ذات دلالات معبرة وتوقيت
 سليم وإن كان يفتقر بعض الشيء إلى قدرة والتر وتمكنه من السيطرة الصوتية .
 فضلا عن أنه كان يحرك جسده بحرية أكثر مما ينبغي . لذلك لم نشعر بشد
 الأعصاب الذي نراه في هاملت نفسه . وفي بعض الأحيان خامرنا شعور بانتصار
 الممثل فيه على الإنسان . ولكن حينما يترك ملتون نفسه على سجيته كما كان
 يفعل في أغلب الأحيان نراه يتقمص دوره ويترك فينا لاذع الأثر . وكان المشهد
 الذي ظهر فيه غاية في الحدة . كما أنه استطاع أحيانا أن يترك فينا رائع الأثر .

(*) حرفة الكتابة المسرحية الجيدة نسبة إلى فكتوريان ساردو (المؤلف) .

(*) كاتب مسرحي وشاعر رمزي بلجيكي ١٨٦٢ - ١٩٤٦ (المؤلف) .

فالقائه للبيت « عدا حياتي ، عدا حياتي ، عدا حياتي » - ذلك البيت الذي شد ما أعجب به كوليردج - كان القاء جميلا مدهشا . وهو مثال واحد بين أمثلة كثيرة يمكن أن نسوقها . وكم كان مؤسفا ألا نراه يقفز الى قبر أوفيليا . فقد افقدنا حذف هذا المنظر تأثير « العاطفة الجارفة المشبوبة » .

ورغم أن اخراج هذا العمل قد جمع كل المزايا العصرية في معظم النواحي ، فاني لا أملك إلا أن أقول ، كما قلت من قبل ، انني أود لو كف الممثلون عن استعمال كلمة «me» بدلا من «my» . ويمكننا التساهل في استخدام عبارة «me lord» ولكن اذا وصل الحال الى قولهم «me hats and me boots» «upon me honour» ، فان هذا يصبح مثيرا للأعصاب ، وهناك ما هو أسوأ من ذلك ، فما الذي تعنيه عبارة :

«Costly the habit as the purse can buy»

حيث تغير تركيب الجملة .

انني أعرف أن الممثلين يجادلون بقولهم ان «my lord» تبدو وكأنها توحى لنا باننا في الكنيسة . ولكني في هذه المناسبات أفضل أن أكون في كنيسة على أن أكون في محل خردوات أو في مخزن الطعام الذي يشرف عليه كبير الخدم . والجريمة الأشنع من هذا هي محاولة تحسين أسلوب شكسبير ، كما لو كان هذا الأسلوب بحاجة الى تحسين ، أو أن الأبيات تخلو من ضوابط الوقف ؟ ما هو الغرض إذن من الشعر المرسل ؟! ان الوقفات المعشوائية لا تزيد من وضوح المعنى . لقد شاب الالتقاء عدة غلطات من هذا النوع ، كان أسسوها عبارة «to hold the mirror up to nature» . فعندما يسير العقل مع هذه العبارة حتى يصل الى الاستعارة الموجودة في «hold» فإنه يقينا يجهل عند لفظة «mirror» . واذا كان على الممثل أن يتوقف فيمكنه أن يقف بعد كلمة «to» وعلى أية حال فهذه اعتراضات تافهة . فقد كان الأداء على مستوى رفيع . وان المرء ليشعر بأشد الامتنان لهذه الفرصة لمشاهدة عروض الفرقة والتمتع بالاضاءة وتوزيع الممثلين في مجموعات على نحو يثير الإعجاب . ناهيك عن روعة ملابس أجمل فترة في تاريخ الأزياء الانجليزية .

(الاجيشيان جازيت في ١٢ نوفمبر ١٩٢٧)

« انليلة الثانية عشر »

بقلم يوتلمى دويرى

عندما نعرض لهذه المسرحية نذكر كلمات إحدى شخصياتها ، وهي شخصية اندروا ايجتشيك الذي قال : « عظيم ! ليس هذا افضل تهريج قبيح لنا أن نراه ؟ »

هذه المسرحية الاليزابيثية الرومانسية اللذيذة المقلوبة رأسا على عقب تتخللها مسحة حزن من شأنها أن تزيد ضحكنا في النهاية فقط ؟ كانت مس ناي التي لعبت دور فيولا باعثة على البهجة والمرور . ورغم أنها تقمصت دور الصبي الا أننا لم ننس أنها فتاة . ولم تضيف هذه الممثلة على دورها حدة تزيد عما يتطلبه الموقف ، كما أنها نجحت في أضفاء قيمة بالغة على ما تلقىه من أبيات . وكم كان ممتعا ان نسمعها تقول «my» ... وهي الكلمة المفروض قولها ... وليست كلمة «me» المقتضية الشائبة . وكان مستر ليستر في دور سباستيان صنوا لها على نحو رائع ، كما كان سباستيان يشبه اخته شيئا عظيما لدرجة أن الواحد منا شعر أنه من الممكن أن يخطيء في التمييز بينهما . ولكن دوره بطبيعة الحال سهل يسير . واستطاع الاخراج أن يظهر ما في المسرحية من رشاقة مغرية عن طريق الاعداد المسرحي والملابس والحركة . وكانت مس ديكسون التي لعبت دور أوفيليا تفيض بالسحر والجانبية ، كما ان مس الارديس التي لعبت دور ماريا ملأت المسرح بفيض من المرح والحبور . وكان كل من اشترك في تمثيل هذه المسرحية حبيبا الى النفس ، الى الحد الذي جعل المرء يحمل للبشرية حبا أكبر .

وإذا كانت المسرحية قد استطاعت أن تفتن المشاهد وتنقله الى عالم أثيري من صنع الخيال ، فاعتقد أن السبب في هذا يرجع الى أن أحداثها تقع تماما في انجلترا ، وهذا أمر يبعث على المتعة البالغة . وليس في مقدوري أن أصادق أي انسان لا يكون صديقا للسير توبي بيلتش . وهو رجل له نصف خصائص شخصية فولستاف ، مذهب كل التهذيب حتى عندما نراه يفرق في جوال . ومستر أتكنز على حق في تأكيد هذا الجانب من شخصيته دون أن يجعل منه مجرد أضحوكة . كان دوره رائعا . ولكم يتمنى الواحد منا لو أنه أدى بعض عباراته الشهيرة للغاية مثل قوله : « هل تظن لأنك تتحلى بالفضيلة أنك تستطيع أن تقضى على ما في الحياة من مرح » . وكان مشهد احتساء الخمر كما ينبغي له أن يكون وكان مستر سبايت الذي لعب دور فست في مرحلة الصاخب سيد المعريدين . ولكن هذا المشهد الأخير فقد شيئا من حيويته . وتعين على السير أندرو وفبيان أن يسيطرا على السير توبي بمحض القوة . وكان أداء مستر والتر لدور مالفوليو معبرا عن حب الذات في جوهره الخالص . ولم يبالغ والتر في أداء هذا الدور الذي استهلك من كثرة تمثيله وكان صوته وإشارات وعينه المتطرسة تعبر عن حماقة هذا الرجل وحدة طباعه وجنونه . وإن ينبغي أي واحد منا ممستر لاثبوري في دور الصير أندرو هذا الانسان الأجوف الذي يشبه الطاووس في خيالاته ، والمصنوع من أصداف الحماقة المغرورة .

وبالرغم من أن الأمسية كانت بهيجة ومن أنها أقعمتنا بالاحساس بجمال

الموسيقى - الذى لا يرجع تماما الى نسمات العصر الاليزابيثى التى هبت علينا - فانا نبالغ اذا قلنا ان هذه الامسية بلغت حد الكمال . وفى ظنى ان اجراء حذف على النص الشكسبيرى توخيا لمتطلبات الحشمة ليس له اية أهمية فى هذه المسرحية . رغم ان شكسبير فى رأى لم يتجاوز حدود التهذيب فى كتاباته الا لهدف . ويهمنى اقدم الفرقة على حذف مشهد السجن . فاغفال ما فى الحياة من قسوة ليس سوى نوع من خداع النفس . وقد خلق شكسبير أيضا شخصية مالفوليو للتقليدى الذى يرمى الى معالجة ما تعانيه الشخصية الدرامية من افراط .

ان مشهد السجن يبعث على الألم . ولكن الألم ضرورى تماما لتطهر النفس فى النهاية ، كما هو الحال فى المأساة . وكان من الخطأ جعل مالفوليو مثيرا للضحك فى النهاية حينما ظهر على المسرح وفى شعره قشة عالقة . ذلك لأن قوله الأخير الهائل : « سوف انتقم منكم جميعا بربطة المعلم » يفقد قوته ، كما يضيع من هذه المسرحية الرومانسية التناقض الصحيح بينها وبين أثر الباليه (وهو ما لم ينجح الاخراج فى ابرازه تماما) . كما كنا نفضل ان يغنى فست أغنيته الأخيرة أمام الستار . لأننا بدون هذا لا يمكننا ان نقفل راجعين الى الحياة بعد تجوالنا فى مملكة الوهم المنعشة .

(الاجبشيان جازيت فى ١٤ نوفمبر ١٩٢٧)

« عطيل » بقلم بوتامى دويرى

قبل أن أبدا فى إثارة خيالى بعض قراء هذه الجريدة ببعض التعليقات المعادية ، يجدر بنا أن نقول ان لحظات معينة فى هذه المسرحية عوضت لنا كل شيء . ومثل مستر والتر شخصية « عطيل » على نحو مقنع وبطريقة تثير الإعجاب ، وجعلنا نشعر ان المأساة الحقيقية فى المسرحية لا تكمن فى الموت ، الذى يعتبر شيئا شائعا ، بل تكمن فى تدمير شخصية نبيلة ، سميتها « حيل رجل عادى ونذل عرك شئون الدنيا » . وهو الوصف الذى أطلقه ويندهام لويس على اياجو الذى « الذى استجمع قصارى جهده لتحطيم بطل شكسبيرى عظيم » . كان مهيبا ذا جلال مروع حتى اللحظة التى بدأ فيها الجنون يؤثر على عقله . وكانت مس ناي التى مثلت نور ديدمونة معتازة فى كل شيء . وانى أوضح للنقاد الذى هاجمنى مؤخرا على صفحات هذه الجريدة ان مس ناي فى هذه المسرحية بفضل القائتها وحده غالبا ما تركت أبلغ الأثر فى نفوسنا . وعن الواضح انها تفهم جميع ايماءات ومضامين ما تقول . ويبدو أنها تؤدى القاءها بقلبات تنبع من أعماق كيائها . اليس هذا انجازا عظيما ؟ انهم ينحون على باللائمة لأننى أبخل عليها بالمدح ، فأننى فقط على طريقة نطقها . ولكنى على يقين ان مس ناي التى تعرف

تمام المعرفة ما في ذلك من صعوبة وعسر سوف لا تشعر بأنني قد ظلمتها . وعندما كانت هي وعطيل على خشبة المسرح ، سار كل شيء على ما يرام . وظل الأمر هكذا حتى انضمت اليهما من الاربيس التي برهنت على أنها ممثلة ممتازة في أدائها لدور اميليا تماما كما كانت في دور عاريا . وهناك أيضا المستر لاثبوري الذي لعب دور روبريجو ، فقد أثبت لاثبوري أنه يمكن الاعتماد عليه دائما في القيام بأي دور بكفاءة دون أن يتجاوز الحدود المرسومة لهذا الدور . ولكن دوره في هذه المسرحية كان صغيرا .

أن الهجوم الذي يتضمنه مقالتي (فهو هجوم على أية حال) لا يتناول التمثيل . وإنما هو هجوم على الاخراج أرجو أن يخفّر لي مستر أتكنز . صحيح أن هذا الاخراج اتسم بطبيعة الحال بلون مميز ، فضلا عن إبرازه توزيع المجموعات توزيعا تصويريا . . ولكن أين الحركة ؟ لقد كان الفصل الأول حسب تقسيم المخرج عينا بلا حراك ، كما أنه كان يبعث على الكآبة بشكل عميق . فهو يحتوي على أسوأ خصائص التمثيل التقليدي القديم وخدعه . فضلا عن أن كل الشخصيات تقريبا كانت تؤدي اللقاءها بطريقة مملة تدعو الى الضيق وبرتابة تبعث على النفاس ، كما لو أن اللقاء هم الشعور قد جعلهم منومين مغناطيسيا . وكانت نتيجة كل ذلك أن أصبح اللقاء أشد ما يكون فظاعة . حتى مستر والتر وقع في هذا الشراك رغم ما عرف عنه من قدرة على السيطرة الكاملة على القائه في المسرحيات الأخرى . وأنني أنكر كمثال على ذلك هذا البيت :

The is the only witchcraft I have used

حيث يتضح أن النبرة الرئيسية يجب أن توضع على only ، وذلك باعتبار ما سبق على هذا البيت . وبعض الحذف البسيط أجرى على النص هنا . ولكن هذا الحذف لم ينل من المسرحية أو يسيء اليها .

غير أن الأمر السيء حقيقة هو إجراء ذلك الحذف الآخر . ولم يكن هناك ما يدعو الى إجراء أي حذف لو أن المستر أتكنز استخدم طريقته في تقديم العروض على خشبة المسرح ، وهي طريقة تمكنه من تحقيق ما يسعى الى تحقيقه من نتائج ، ألا وهو السرعة . أن الفرض من المستر المتساقطة(*) هو جعل المناظر يتتابع الواحد منها بعد الآخر دون توقف . ولكن كلف مستر أتكنز بمشهد واحد جعله لا يستفيد من هذه الميزة (وهي ميزة حيوية ، كما نكرت من قبل ، لتوطيد العلاقة الصحيحة بين العواطف) ، لدرجة أن بيانكا العاهرة كانت تتجول في هدوء في حجرات القصر الداخلية ! فضلا عن تبديد وقت كبير عند مغادرة الممثلين لخشبة المسرح ، وذلك لاصرار مستر أتكنز على أن يلقي الممثل كلماته

Drop Curtain

الأخيرة وهو يتوسط خشبة المسرح • كما أن كل مشهد كان يسير بنفس الخطوة البطيئة ، مسمرا بذلك البناء الايقاعي للتراجيديا • ولم تشعر قط بأن الأحداث تدفعنا دفعا • ومن ثم فإن عرض مشكلة الشر المظلمة فقد نصف قوته وتأثيره • وهذه العيوب نتج عنها العيب الآخر المتصل بالحذف • ولم يكن لحذف مشهد « المهرج » أى أثر على المسرحية • ولكن مشهد « التصريح » كان ضروريا لاعطاء قوة دفع لمشهد تعاطي الخمر ، الذى كان مجدبا للغاية • والأكثر أهمية من هذا هو مشهد مقتل رودريجو ، ليس فقط لأنه يساعد على نمو الحدث • ولكن لأنه بدون هذا المشهد الفاصل ، فسوف يتتابع مشهدا حجرة النوم الواحد منهما تلو الآخر • وهما مشهدان جادان وخطيران للغاية يجب أن تفصل بينهما عن طريق منظر الرعب المضطرب فى الشارع • وإذا كان لابد أن نستغنى عن شيء ، فليكن جزء من المشهد الذى نرى فيه ديسمونة تصل الى قبرص ، ذلك الجزء الذى وصفه توماس رايمر الذى نصنقره بلا موجب بأنه « تجمع غوغائى طويل من نوع الفارس التهريجى بين اياجو وديسمونة ، الذى نجده فى سائر المسرحيات الغثة ، ويصل فى الغثاثة حدا لا تتحمله حتى أية طبخة ريفية مع حبيبها » ولم ينقذ هذه المسرحية من الفشل سوى فن حص ناي وحستر والتر •

(الاجبشيان جازيت فى ١٦ نوفمبر ١٩٢٧)

« هاملت أول المحدثين »

بقلم ارنست ملتون

كثيرا ما سألنى زملاء من نفس المهنة أو اصدقاء من غير المحترفين لها اذا كنت لا أجد من الصعب على أن ألعب دور هاملت • ان مثل هذه الاستفسارات لا تشير بالطبع الى الصعوبات التقنية أو الاجهاد البدنى الذى يصيب المرء من جراء القيام بأداء أطول دور كتب فى تاريخ المسرح الأوروبى • فالذى يعنيه هؤلاء الزملاء والاصدقاء الاستفسار عما اذا كان من الصعب تقمص شخصية هاملت ، وترجمة عقل وقلب وروح هذه الشخصية المسرحية المتقنة التى ابتدعها أعظم كاتب مسرحى عرفه العالم •

وأجابتنى بتلخص فى أنتى بكل تأكيد لا أجد أية صعوبة فى أداء دور هاملت • • والواقع أنه فى اللحظة التى يترك الممثل ما فى هذا الدور من عصرية جوهرية ينبغى إبرازها ، فإن هذا الدور من بين جميع الأنوار العظيمة فى الدراما الكلاسيكية - يصبح أكثر دور قمين بأن يشرح صدر من يضطلع بأدائه • وفى كل الدراما التى سبقت شكسبير نلتقى بالشخصيات التراجيدية العظيمة التى

تواجه الممثل بصعوبات غير عادية عندما يحاول استجلاء سيكولوجيتها ووجهات نظرها وموقف الآخرين تجاه الشخصية التي يقوم بأدائها .

ونحن نلتقى بمثل هذه الشخصيات في الدراما الاغريقية وفي الدراما السابقة على شكسبير ، مثل شخصيات تاملين واينياس وفاوست وادوارد الثاني عند مارلو ، واوديب واليكترا وميديا عند الاغريق . ان جميع هذه الشخصيات يحيط بها جو من العظمة البطولية والوقار الكلاسيكي ، كما ان مأساتهم تبدو حتمية وعذابهم لا علاج له . هذه الخصائص هي التي جعلت شخصياتهم تعيش عبر العصور ، تؤثر فينا بجلالها وعظمة مآسيهما . ولكن هذه الشخصيات لا تنتمي الى عصرنا بكل تأكيد ، سواء من ناحية موقفها تجاه الحياة او في رد فعلها تجاه بعضها البعض . وبالرغم من ان مارلو أدخل الى مسرحنا حرية الشعر الحر وجماله ، وبالرغم من أنه أدخل اليه مجالا اوسع للعاطفة ، وأنه ارتفع أحيانا الى قمم ميتافيزيقية أعظم ، كما أنه سبر غور مشاعر دينية أعمق من شكسبير ، فإنه لم يستشرف أبدا عصرية روح شكسبير .

ان هاملت يعاني كما يعاني نساء ورجال اليوم ، وذلك لأن شكسبير يقيم وزننا لمشاعر الشفقة والعذاب الذي يضني الروح ومشاعر الكراهية . وكان يعتقد الأخيار ويدين النفاق والزيف ، وهو في ذلك لا يختلف إطلاقا عن أعظم كتابنا المعاصرين . وعلاوة على ذلك ، فهو يحمل كراهية خاصة تختلف عما درج عليه الأقدمون لانزال الألم واراقة الدماء . ونلاحظ هذا على وجه الخصوص في « هاملت » . ان الأمير هاملت يستسلم لفكرة القدر والنصيب فقط عندما يشعر بأنه منهوك القوى . عندئذ نراه يتكلم الى العقيدة القائلة بأن « هناك قوة الهية ترسم مآلنا وتحدد خطانا مهما قبض لنا أن نفعل » . ولكنه باستثناء وقت الاعياء يدرك في قرارة نفسه ان ارادته حرة فيما يفعل بكلوديوس ، أي أنه يملك قدره بين يديه . وباختصار فإن هاملت ليس أداة في يد الآلهة ، بل رجل في مثل حرية الآلهة نفسها .

هراعات روحية جبارة

توحى لنا المسرحية بأننا ننهاد في حقيقة الأمر هراعات روحية جبارة تدور في دخيلة جهازنا نفسى لانسان حساس للغاية . ومشكلة هاملت هي التوفيق بين واجبه الذي يلح عليه ومفهومه الخاص عما هو صواب أو خطأ .

وهو في هذا الصدد عصري على نحو واضح . وذلك لأن الجيل الأصغر سنا يظهر استعدادا خاصا لمناقشة القانون على ضوء ميوله ، وأن يفحص بنفسه

ما قبلته الأجيال السابقة دون تحفظ • وتمثل شخصية هاملت ثورة الفرد ضد التقاليد الأخلاقية والاجتماعية • والشيء الملحوظ الذي يكتشفه أى واحد منا عندما يمعن النظر في شخصية هذا الأمير هو أنه لا يشك أبداً في الجرم الذي اقترفه كلوديوس ، وفي أن واجبه يحتم عليه قتل الملك النذل ، ليس فقط لكي ينتقم لمقتل والده ، ولكن لكي يوطد أسس نظام أخلاقي في الدولة •

ويقينا لم يكن تردده ينبع من عدم وثوقه وتأكده ، ولا من خوفه لتعريض روحه للهلاك • فالرأى عندي أن الصفة الرئيسية في شخصية هاملت وسلوكه هي ثورة جمالية تتلخص في الثورة على فكرة أراقة الدماء • وعندما أجبر على التصرف ، على سبيل المثال عندما اعتقد أن الملك كان مختبئاً وراء الستار في حجرة والدته ، أو عندما وجد نفسه أمام أحد أمرين : إما أن يجهز عليه المترقبون به عند وصوله إلى إنجلترا ، أو أن يضحي برونكرانتس وجيله نشترن حتى يتمكن من الإفلات من الخطر المحدق به ، نراه يتطرف في اتخاذ مسلك الرجل المقدام غير الهياب • ولكن بالرغم من أن قباطته أدت إلى موت أمه وحبيبته وبولونيوس والمتآمرين التسعين اللذين صحبوا إلى إنجلترا ، إلا أنه لا يستطيع بأعصاب باردة أن ينفذ الفعل الذي يترك أنه حتمي على نحو ما ، وهو الفعل الذي أجبر على تنفيذه في النهاية • أن هاملت يحجم عن صياغة الأحداث وتشكيلها • ولكنه يستطيع أن يرتفع إلى مستوى الحدث •

النوع العصابي

لكم ينطبق هذا على النوع العصابي والشاعري الذي نعرفه جيداً في يومنا الراهن • وفي الحقيقة يبدو أن شكسبير في تخيله واستحداثه لشخصية هاملت في هذه المسرحية التي تعتبر أروع مسرحياته طراً قد استطاع أن ينفذ بأدراكه سلفاً إلى دراما المستقبل بأكملها ، وأن يخرب مثلاً على أكثر الشخصيات تشويقاً في العالم يتناقله الناس عبر العصور •

ويمكن أن نتتبع مدى تأثير مصير هاملت بمعناه الدرامي والأدبي والتصويري فيما تركته هذه الشخصية الشكسبيرية من أثر على عدد كبير من أعظم كتاب عصرنا الراهن • ويدون أن نتهم هؤلاء الكتاب بالسرقة الأدبية في قليل أو كثير ، فإنه من الصعب علينا ألا نرى أن أيوجين مارشيبانكس في « كانديدا » وأوزوالد الفنج في « الأشباح » ، والبطل الماساوي لبرانديلو في « هنري الرابع » ما كان يتم تصويرهم على هذا النحو لو أن شكسبير لم يكتب مسرحية « هاملت » • أن هذه الشخصيات الرائعة في الدراما الحديثة هم في

الحقيقة أحفاد أمير النعمارك الشرعيين • ولكنهم يحبون أن يكون لهم حياتهم
الفردية المستقلة شأنهم في ذلك شأن جميع الأحفاد •

(الاجبشيان جازيت في ١٦ نوفمبر ١٩٢٧)

« تاجر البندقية »

بقلم بونامي دويرى

هذه المسرحية تتميز بالسخافة • فماذا يمكن أن يكون أكثر سخفا من
مسألة رطل اللحم البشري ؟ أو من هزل الصناديق الصغيرة لحفظ الأشياء
الثمينة ؟ ورغم هذا فإن شكسبير يتناول هذين الموضوعين ويجعل منهما شيئا
ممتعا ، مما يبرهن على أمرين ، أولهما أن الدراما أساسا شكل أدبي • وثانيهما
أن الموضوع الذى يختاره الفنان ليست له أهمية على الإطلاق ، وإنما المهم
ما يصنع بهذا الموضوع • ولكن يصعب للغاية الاحتفاظ بالتوازن على خشبة
المسرح بين العالمين الخياليين اللذين تعالجهما المسرحية • ويمكن الخطر في أن
نعلق على دور شيلوك أهمية أكثر مما ينبغى ، وهو خطر يرجع إلى اعتقاد
خاطئ بأن الشخصيات تمثل أهم شيء في مسرحيات شكسبير • والدليل على
ذلك ما سمعنا من أقدام بعض المخرجين على حذف مشهد بلمونت الأخير • ولكن
المستر أتكنز نجح نجاحا كاملا في موازنة عناصر المسرحية ، ومن ثم رأينا أن
شيلوك لا يمثل حجما أكبر من حجمه الحقيقي باعتباره مجرد حادثة في قصة
رومانسية خلاقة حتى ولو كانت هذه الحادثة هامة ومخيفة •

من المؤكد دائما أننا نجد في المسرحيات التى يخرجها مستر أتكنز عددا من
الصور الجميلة المتتابعة • وهو ممتع في توزيعه للممثلين في مجموعات كما أنه
ممتع في ألوانه • ولكنه يفضل أحيانا في بنائه الإيقاعى (وقد أوضحت هذا من
قبل بطريقة قيل لى أنها قاسية • ولهذا فأنى أعتذر) ولكن هذه المسرحية تخلق
تماما من أعراض الفشل • فالمحركة تسير إلى الأمام ، ولا توجد وقفات غير
ضرورية • كما أن الحدث يجلب إلى المسرح من الخارج ويثجه من هناك إلى
العالم الخارجى بدلا من أن يجلب قبل أن يبدأ إلى منتصف خشبة المسرح ، ويبقى
هناك حتى ينتهى • وكنموذج لما ينبغى أن يكون عليه مشهد صغير ، فأننى أثنى
على المشهد الذى يحضر فيه جوبو الخطاب من جيبيكا إلى لورنزو • أن هذا
النوع من المشاهد هو اختبار لفن المخرج • وقد سجل أتكنز انتصاره في تصوير
هذا المشهد • ولكن يؤسفنى على أية حال أنه وجد من الضرورى أن يغير ترتيب
المشهدين •

ليست هناك ضرورة لاجراء أى حذف فى هذه المسرحية نظرا لأنها قصيرة .
لاحظت أن الحذف الذى قام به المخرج كان فقط مرده الحصر على قواعد
اللياقة وعدم خدش الحياء . هذا اذا استثنينا حذف المقطوعة التى تمزق نياط
القلب بعض الشيء : « قل لى من أين تولد هذا الخيال ؟ » انى أعرف أن هذه
مسألة تقبل النقاش والجدل . واعتقد أن مستر اتكنز كان على حق عندما حذف
الحديث الذى دار بين لانسلوت ومور . ولكن تكرار الحذف من المشهد الأخير
أدى الى تجريده من أهم مزاياه . فنحن ، على أية حال ، لسنا أطفالا . وماذا
يهم اذا كانت بعض أجزائه لاتراعى اعتبارات اللياقة . ان هذا المشهد مستمد
من الكوميديا التى ظهرت فى عصر عودة الملكية الى انجلترا . وعندما قامت
الأنسة اديث ايفانز بلعب هذا المشهد ، نراها تعالج شخصية بورشيا كما لو
أنها صورة طبق الأصل من ميلامانت . وانى شخصيا لا أخجل من الاستمتاع
العظيم بما كان من الواضح أن شكسبير يستمتع به .

ولا يبقى أمامى سوى مساحة صغيرة لاعطاء التمثيل ما يستحقه من مديح .
فقد وصلت مس نأى الى قمة الأداء ، الأمر الذى يعنى الكثير . وكانت هناك
ثلاث شخصيات لبورشيا تتشابه وان اختلفت . واستطاعت مس نأى التوحيد
بينها بسحر الحديث والاشارات وبتعبيرات وجهها الرائعة كانت ممتعة تماما .
ولعب مستر ملتون دور شيلوك فجاء أداؤه قويا دون أن يكون ساحقا ، وهو
المفروض أن يكون . وفى مشهد المحاكمة لعب شيلوك دوره بخفة دون أن يفقد
الدور ذرة واحدة من قوته . واستطاع عن طريق سكونه أن يحرك العواطف
الجياشة ، كما أنه نجح عن طريق تحريك يده فى مستوى المرفق (وهو ما يعرف
بتكنيك بترتون) أن يقوم بأداء أكثر الاشارات تأثيرا فى النفس . ولسنا نوفى
المستر لاثبوري الذى لعب دور جوبو حقه عندما نقول عنه انه أعطانا ما توقعناه .
ونحن نتوقع منه الكثير . كانت جيسكا أكثر من رائعة وكان دورها يلائم
مس ديكسون تماما . كما أن المستر ليستر أحيانا أجاد للغاية دور لورنزو ،
فقد أثارت حركاته الانفعالية الاعجاب . ولكنه بالغ بعض الشيء فى القاء الفقرات
الغنائية الممتعة فى ليلة بلعونت على نحو خطاى . ان الأدوار الثانوية الصغيرة
أصبح بكثير مما تبدو . ولهذا فإن هاريس دان وهابن وكرييس وهتشنسون
يستحقون جميعا الثناء لما قاموا به من أدوار مدروسة دراسة جيدة ، وهى على
التوالى أدوار أمير مراكش وأمير أراجون وسالاريو وسالارينو . حقا لقد كانت
أمسية ممتعة . ولكن اذا كان باستطاعة مس نأى ومس ديكسون ومستر ملتون
(غالبا) أن يقولوا « my » بدلا من « me » ، أفلا تستطيع بقية الفرقة أن
تحتو حذوهم ؟

(الاجيشيان جازيت فى ١٨ نوفمبر ١٩٢٧)

خطاب مفتوح الى ارتست ملتون

بقلم ادوارد عطية

دعني أؤكد لك ، يا سيدي ، أن هدي الوحيد من توجيه هذه الكلمات اليك على صفحات الاجبشيان جازيت انما هو رغبة أصيلة من جانبي لاستجلاء حقيقة يهمني أمرها للغاية . وافتنى على ثقة من أنك ، بعد الامعان في قراءة تعليقاتي المتواضعة التي كتبتها ، سوف تدرك أنني لست غيابة، أتلصص الاخطاء ، وإن تقديري الكامل لذلك العرض الذي شاهدته في دار الأوبرا مساء يوم الأحد لم يتأثر نتيجة الشكوك التي ساورتني حول أمرين صغيرين .

لمست من خلال العرض الذي شاهدته ، وحتى قبل أن أقرأ مقالك الذي نشرته في الاجبشيان جازيت أنك تتصور هاملت على أنه رجل ذو طبيعة مفرطة في الحساسية ، رجل تجفل نفسه الرقيقة المهذبة بفكرة سفك الدماء . ان أداءك دور هاملت في الفصل الأول غلب عليه الاحساس بالاكنتاب والافتتام المطلق لدرجة أن المرارة نفسها لم يعد لها مكان . لقد رأينا هاملت وقد سحقه الحزن والتعاسة أكثر بكثير جدا مما حركه الغيظ واستحثه الغضب ، حتى أنه بدأ لنا أشبه شيء بفتاة واهنة خائفة رقيقة القلب يعتمر الأسى واليأس فؤادها ، هاملت الذي يستأثر به الضعف في ضمة حزنه حتى أنه لا يستطيع أن يضيف على اقواله احساسا بالمرارة ، حتى في المناجاة الأولى أو حتى حينما أجاب أمه بقوله : « يبدو ا كلا ياسيديتي ، انها حقيقة – أنا لا أعرف كلمة يبدو هذه » . فكلا الحديثان ، في معناه وان لم يكن في مبناهما – يملأهما الاحساس بالمرارة .

أوراقه الدماء

ان أداء الدور على هذا النحو يتمشى بالفعل مع المفهوم القائل بأن هاملت رجل ذو نفس مفرطة الرقة والحساسية ، يقشعر بدنه من فكرة أراقه الدماء . ولكن هل هذا المفهوم مقنع بالفعل ؟ يجب على الاعتراف بأنه مفهوم يعجز عن ارضائي . أليس هذا المفهوم مغايرا للاحساس بالمرارة ، أو قل قسوة القلب التي يبديها هاملت في أكثر من مناسبة خلال أحداث المسرحية . سواء بالكلمات أو بالأفعال ؟ أنني أجرو على القول بأن انسانا تتميز روحه بالحساسية المفرطة وتجفل من مجرد فكرة أراقه دم رجل يعلم علم اليقين أنه وغد قتل أباه ، ليس في وسعه معاملة أوفيليا – التي أحبها – بمثل تلك الخشونة التي يعاملها هاملت

بها • وثمة شيء آخر ، فبعض الكلمات التي تقوّه بها هاملت مخاطباً أمه في المشهد الرابع من الفصل الثالث مفعمة بالوحشية التي تثير الاشتمئزاز - بل إنها في الواقع في حثل طعن الخفاجر • ونحن نراه لا يتورع عن ازهاق روحها بما يقوله لها • وهو يستطيع أن يفعل ذلك بالكلمات فقط • ولكنه حتى يجهز على عمه فلا بد له من أن يريق سمه بالفعل وليس بالكلام • وهو ما لا يستطيع فعله • ولا يمكن أن يتخيل نفسه فاعله ، لا لأن طبيعته الجمالية تحول بينه وبين فكرة اراقاة الدماء ، ولكنه لأنه في سبيله إلى أن يعاني من اضطراب عصبي عميق يشل عزيمته • فإذا سلمنا بأن رجلاً مرهف الحس على هذا النحو يمكن أن يثور بدافع مفاجيء ، فيطعن طعنته من وراء الستار تصيب من يتخيل أنه الملك ، ألا يجدر به بعد أن يفعل ذلك ويدرك ما فعله أن يعاني من جراء فعلته هذه ؟ اعتقد أن يوجين مارشبانكس لو كان في محله لسقط فريسة نوبة من الذوبات • ولكن ، على العكس من ذلك ، يقول هاملت في هدوء تام : « أيها التعس الأحمر المتطفل •• وداعاً » • فلو أن هناك رجلاً يهتز كيانه لمجرد التفكير في الأتيان بفعل ما ، لسقط بالتأكيد فريسة لرود فعل عصبية ، إذا ما أتى بهذا الفعل في لحظة ثورة مفاجئة • وثمة شيء آخر • لو فرضنا أن عجزه عن قتل الملك يرجع إلى أن طبيعته تشمئز من فكرة اراقاة الدماء ، لكان في قتله بولونيوس ما يضعف هذا الاشتمئزاز وينال منه • أعني أنه لو كان الأمر كذلك لشعر هاملت بوازع أقل إزاء فكرة اراقاة دماء عمه وذلك بعد أن تورط في ارتكاب أول جريمة قتل بالنسبة له • والدليل على هذا أن كوكو العشماوى، بعد ارتقائه إلى منصف كبير الجلادين شعر بنفور شديد من فكرة قطع رؤوس الناس ، غير أنه رأى أن بإمكانه أن يقوم بذلك إذا ما تلقى دروساً في هذا الصدد مبدئياً تدريبه بقطع رأس خنزير هندي صاعداً سلم المملكة الحيوانية حتى يصل إلى قمته •

وأخيراً إذا نحن عزونا مأساة هاملت إلى تلك الثورة الجمالية التي تتمثل في نفسه ، فإننا بذلك نقول أن متاعبه بدأت منذ اللحظة التي ظهر فيها الشبح لييوح له بالأسرار • كما أننا بذلك نتجاهل ، أو على أقل تقدير ، نقلل من أهمية احساسه بالاشمئزاز والكآبة اللذين رأينا هاملت يعاني منهما لحظة ظهوره أول مرة • أن متاعبه العصبية ، وهي سبب مأساته بدأت أو على الأقل ظهرت على السطح فور مقتل أبيه وزواج أمه للمرة الثانية ، وقبل ظهور الشبح • هل من المستبعد أن تصح نظرية فرويد عن عقدة أوديب ؟

ولكن مهما قيل في هذا السياق ومهما كان مدى صراحة الشروح التي أثّرت ، فاسمح لى أن أؤكد لك مرة ثانية إعجابى الشديد بالعرض الذى شاهدته.

مساء يوم الأحد • لعله من الصعوبة بمكان أن تكشف حقيقة هاملت أو حقيقة أي
امر آخر • ولكن ألا يكفي أن نقوم كلنا بالبحث عن هذه الحقيقة في جهد لا يعرف
الكل ؟

(الاجبشيان جازيت في ١٩ نوفمبر ١٩٢٧)

« دقة بدقة »

بقلم يونامي دويري

كانت خطوة شجاعة من مستر أتكنز أن درج هذه المسرحية في برنامج
عروضه • فقد كان من السهل عليه أن يضحك على عقولنا بتقديم مسرحية « كما
تهوى » • التي من الجائز أن جميع ممثلي فرقته يستطيعون أدائها وهم نيام من
فرط تعودهم عليها ، في حين أن تقديم مسرحية « دقة بدقة » ليس بالأمر الذي
يتكرر حدوثه • فهي في رأي أكثر مسرحيات شكسبير غرابة • بل هي أساسا
أحدى المسرحيات التي قام شكسبير فعلا بتأليفها • وتظل هذه المسرحية ملهأة
ولكنها ضروب من الملهاة التي يسودها جو التراجيديا بسبب شبح الموت (ذلك
« المتنكر العظيم ») الذي يخيم على المسرحية كلها • وعلى الرغم مما في هذه
الكوميديا غير الزاعقة من فكاهة (فشكسبير كان يتقن فن الكوميديا غير الزاعقة
مثل موليير تماما) ، إلا أنها تجري في جو من الجهامة ، حيث بيوت الدهارة
وأسرار الجلادين • ولكنها لاتزال تحتفظ بروح الملهاة ليس بسبب ما قاله باتر
من أنها تنتهي نهاية سعيدة ، وإنما لأن موضوعها ربما يدور حول ما إذا كانت
قوة الانسان تجعله يغير غرضه • ولكنها أيضا تهدف الى إيضاح كيف أن بدن
الانسان قد يصبح حيوانيا بغيضا • كما أن روحه قد تتحطم إذا أجبرت على
الارتقاء والتحليق أكثر مما في مقدورها أن تفعل • فهذا الاجبار من شأنه أن
ينتهي بها الى الانحدار الى شهوانية ايزابيلا الملحة المفرطة بل الى قسوتها مع
كل ما تظهره من بالغ الاهتمام بشئون روحها • وهذا هو الحال مع أنجيلو أيضا •
أن قول كلوديو : « أختي الرقيقة دعيني أعيش » هي قمة الكوميديا العالية
النبرة على الإطلاق ، ذلك النوع من الكوميديا الذي يبدو دائما على وشك التساقط
والتحول الى مأساة (مثلما هو الحال في « عو البشر ») والذي ينتمي الى هذا
المجال حيث يتعين على الانسان أن يضحك أو يكتب عليه الفناء إذا ما واجهته
رغباته المتضاربة •

واخراج هذه المسرحية عمل صعب للغاية ، ليس لهذه الأسباب فحسب
وإنما أيضا بسبب قلة الحركة خلال الفصول التي تزخر بالجدل الرائع والتي

تشمل الجزء الأول من المسرحية ، ويسبب الفصل الأخير الطويل الذى يقوم فيه الدوق بتقديم الاعيب مازحة ليس لها ما يبررها . وترجع اخطاء هذا الاخراج اساسا الى قلة البروفات وهى اخطاء لا مفر منها فى هذه المرحلة من سير ربرتوار الفرقة . وهى سوف تختفى بالتاكيد فى العروض القادمة . اصف الى ذلك مظهر عدم الاهتمام الذى بدا عليه الجنتلمان الجميل الصورة الذى ظل واقفا طوال الفصل الأخير . فقد كان عدم اهتمامه أليما بعض الشيء لدرجة أنه حين قال الدوق : « خذه (أو خذها) بعيدا » لم تحرك هذه الجملة ساكنا على خشبة المسرح ، حتى ساكن بعوضة . ثم كانت هناك وقفات من آن الى آخر . ولكن العذر فى ذلك هو صعوبة المسرحية . فكما يتضح لمن يطالعها ، فانه يمكن بسهولة احلال نصف المشاهد بل مشاهد بأكملها مكان غيرها .

كان مستر كورتيس فى دور لوشيو هو المفاجأة البهيجة فى ذلك المساء . . . وهو صورة مجسدة للأصق النزق الذى لا يعجز عن ايجاد ما يضحكه . ولكنه لم يكن مثيرا للضحك مثلما كان لاثبورى فى دور بومبى . ومستر لاثبورى لا يمكن أن يكون مستر لاثبورى دون أن يتربع على قمة الكوميديا . وقد كشفت مس الارديس أيضا عن موهبة لم تكن متوقعة فى مجال الكوميديا المنخفضة النبرة . وكان مستر والتر على عابته ، الا أنه لم يتقن حفظ كلمات دوره وإن كنا نلتمس له العذر حيث أنه تحمل أعباء ثقيلة ، ولم يحصل على أجازات مثل التى حصل عليها مستر ملتون . كان أداء مستر ملتون لدور انجيلو أداء فكريا الى أقصى حد . فمئذ اللحظة التى ظهر فيها على خشبة المسرح ، كنا نعلم انه غير مأفون . وكانت ردود أفعاله خلال الفصل الأول الذى مثله مع ايزابيلا ناعمة وكاشفة . وبدأت عاطفته المكبوتة فى المشهد الثانى محلا للاعجاب . ولكننى أعتقد أن أروع لحظاته تمثلت عندما قامت هاريانا (التى أنت مس ديكسون دورها بطريقة خلابة) بكشف النقاب عن وجهها . فقد جعلتنا تلك الضحكة الصغيرة التى أطلقها بعد ذلك مباشرة نلتقط أنفاسنا . ولكنه لا يزال يميل قليلا الى التعبير باستخدام الاشارات الجسدية . وينبغى عليه أن يقاوم اغراء ظهوره فى قلب المسرح عارضا حجم جسمه بالكامل . كما أنه يميل عند تأديته لحظات المناجاة الى أن يكون ممثلا تقليديا . واننى اتوصل اليه الا يقول : « أيها الدم . . أنت دم . ها . ها . ها » فشكسبير يرى من كتابة هذه الكلمات . وكانت مس ناى أكثر الممثلين والممثلات قدرة على أداء دورها دون استخدام الاشارات تقريبا .

فقد استطاعت بفضل قدرتها على استخدام صوتها على نحو فريد فائق أن تبرز كل ملمح من ملامح شخصية ايزابيلا ، التي تحجم عن الاشتراك في معركة الوجود الدنيوي الزائل . واني بتواضع أجرو على القول بأنها قد فترك أحيانا أثرا لا حد لقدرته على هز المشاعر وهى فى قمة توترها العاطفى . وذلك عن طريق خفض صوتها بدلا من أن تتركه على نفس الدرجة من الارتفاع . ذلك لأن العاطفة المتقدة فى أوج قوتها تعبر عن نفسها فى صوت خفيض نابض مرتجف وهى تحتاج الى سيطرة صاحبها عليها سيطرة شديدة . وهذه الملاحظات تنطبق بعض الشيء على المنظر الأول حيث تظهر مع أنجيلو ، (رغم أن أول قبول واستسلام من جانب قلبها المحطم يتسم بالركة الجميلة) أكثر مما تنطبق على مشهد السجن الذى زجت فيه والذى بلغ حد الكمال . وادى مستر كالى دورايسكلوس أداء أشد ما يكون اقناعا وقدره على إثارة التعاطف . وكذلك كان أداء مستر مارش دان لدور بروفست جيدا . ولكنه ينبغي أن يحاول كلاهما تنويع ايقاعهما التمثيلى قليلا .

وإذا كان مستر اتكنز قد استطاع أن يتغلب على الصعاب الضخمة التى واجهته فى اخراج هذا العمل ، كما استطاع أن يقدم لنا عملا معقلا متجانسا متكاملا إلا أن تلك الجلبة التى لا لزوم لها والتى أحدثها قيام بعض المشاهدين قبيل انتهاء العرض أفقدت على بعض النظارة شيئا من نجاحه وقيمه . اننى أعلم دون ريب أننى سوف ألقى تعنيفا على هذا ، كما اننى أنتظر هجوما حاصفا على قولى بأن النظارة لابد وأن يظلوا فى مقاعدهم حتى تنتهى المسرحية ، وأن يمتنعوا عن سبب أقدامهم بمثل هذه الصورة أثناء مفادرتهم قاعة المسرح لأن هذا من شأنه أن يفسد أبيات المسرحية العشرة الأخيرة .

(الاجبشيان جازيت فى ٢٢ نوفمبر ١٩٢٧)

« ترويض الشرسة »

بقلم يونامى دوبرى

تحدث دكتور جونسون عن شكسبير فقال انه : « فى الفصول الكوميديّة من مسرحياته نادرا ما يحقق نجاحا كبيرا عندما يدخل شخصياته فى مراقف تتبادل فيها الوخزات والكلمات التهكمية اللاذعة » . وانى اعترف بأن المرء لا يستسيغ قراءتها ، فيماعد المقدمة وبعض الفقرات . على أن « الكوميديا المألوفة غالبا ما تبدو اقوى على خشبة المسرح أكثر من القراءة » . ان روح الفكاهة والدعابة عند بتروشيرو تزداد من خلال التكشير ولوى قسمات الوجه

بطريقة مضحكة ، • والواقع أن هذا النوع من الفارس الخشن والصادر من القلب - رغم افتقاره الى الصقل - يفيض مرحا ، ويبحث على الضحك المستتر حتى لو أنه غير عميق ، فنجد أنفسنا نقهقه من دعابات يمنعنا احترامنا لأنفسنا من أن نشترك في إطلاقها • أن هذه المسرحية في حقيقة الأمر تتضمن هزلا عظيما •

فبالرغم من قسوتها ورجعيتها المروعة (لست أعلم عدد الأبيات التي أثبت النقد النصي أنها من وضع شكسبير • ولكنى أتصور أن عددها قليل للغاية) فإن موضوعها كان يحظى في وقتها بشعبية (كما تشهد بذلك المسرحية) ، كما أن المشاهدين لحفلة يوم الثلاثاء استقبلوا فك عقدتها في الخاتمة بالترحيب • وقد همس لى البعض أنه من الجائز أن السبب في هذا يرجع الى أن هذك عودة ن أياحنا الراهنة الى النظام القائم على نسبة الاطفال الى أمهاتهم • ومن ثم فانه مما يمنعنا أن نشاهد مسرحية يصور فيها الرجل على المرأة من بين المسرحيات الكثيرة التي نرى فيها المرأة تفوز على الرجل • وعلى أية حال فاني أنصح بشدة كل فرد بأن يذهب لمشاهدة هذه المسرحية وأن يتناسى أثر المدنية الحديثة في نفسه •

أن هذا العمل عرض طيب • ومما يثير الدهشة أن أيا من الممثلين لم يفقد حيويته أو طاقته - واننى لأتساءل كم من الناس يدرك مدى ما بذله الممثلون من جهد مضمّن في هذا العمل ! ولست أرغب في الحديث كثيرا عن الممثلين الأساسيين لأنى بذلك سوف أكرر ما سبق أن قلته • ولكنى أجد نفسى مضطرا الى التعليق على تنوع نشاط مس ناي • فقد رايتها أيضا متألقة للغاية في مسرحيات القرن الثامن عشر والمسرحيات الحديثة • وأعتقد أن أدائها دور كاترين على هذا النحو هو أفضل ما قدمته على المسرح • وأما عن مستر ملتون فقد أبان عن موهبته الكوميديّة العظيمة ، فضلا عن أن استخدامه الاشارات ، في أسلوب أشبه بأسلوب العانس ، جعل أدائه لدور جريميو Gremio مسليا للغاية وكان أداء مستر كالى لدور باتستا لطيفا جدا ، وساعده على ذلك تنوع درجات صوته وتنوع حركاته أكثر مما كان معتادا بالنسبة له • وقام مستر ليستر بأداء دور هورتنسيو • ويعجبني أسلوب أدائه ، فهو يبدو دائما أنه يعيش الدر الذى يمثله ، ولا يبدو قط متكلفا أو مسرفا • كما أن اشاراته ووقفاته جديرة بالاعجاب • ولكنه يميل الى هز يديه أثناء هذه الاشارات وكأن صوته يخشخش بين ذراعيه وهو يارع في نطق الكلمات الى أنه يميل دائما الى التكلم على وتيرة واحدة ، ولعل هذا هو السبب في أن السطور التي ينطق بها عند اسدال الستار تفقد أثرها • ومن الجائز أنه لو خفض من صوته لاستطاع أن يحقق هذا التأثير • أما المستر يوسترل ، فهو مشكلة • فليس له نور ناجح واحد ولكنك تشعر بأن لديه شيئا يعطيه ويجعل منه بحق ممثلا جيدا • ولعل الفرقة أثقلت عليه بعض الأشياء فأسندت اليه بوصفه ممثلا ناشئا عددا كبيرا من الأدوار ليقوم بتمثيلها •

والأدوار التي عهد بها اليه واضحة وتبدو سهلة في أدائها ، ولكنها في الحقيقة غاية في العسر والصعوبة . وهو يكشف بين الحين والحين عن أداء طيب بالفعل . وأعتقد انه بمزيد من الخبرة سوف يصبح ممثلاً يستحق مشاهدة أعماله . ويصلح مستر كيرتس في أداء الأدوار الأكثر خيالية . وأحب أن أراء يؤدي دوراً في إحدى مسرحيات بن جونسون . أما مستر سنبايت فقادر على التأثير فينا أحياناً ، إلا أننا في الوقت الحاضر نشعر بما في تكتيكة المسرحي من مبالغة . لقد تعلم كيف يظهر على خشبة المسرح وكيف يغادرها وكيف يقف عليها . ولكنه لا يخفي علينا قط أن فنه مكتسب وليس مطبوعاً وإنني أتنبأ بأنه سرعان ما سوف يشعرونا بأن فنه مطبوع وليس مكتسباً .

واتسم العرض بالخفة والسرعة والمرح الصاخب ويشعر المرء بقدر من اللزوجة التي تصاحب عرض المسرحية في الليلة الأولى . ولا زلت أعتقد أن مستر أتكنز كان باستطاعته أن يفيد أكثر من استخدام ستار التساقط أو يفيد باستخدام أكبر لتلك الحيلة التي لجأ إليها في مسرحية « دقة بدقة » . وذلك بأن يجعل الممثلين المتباطئين يقفون أمام الستار ، بعيداً عن الكواليس ثم يسدل الستار من خلفهم . ولكم أسفت على حذف شخصية كريستوفر سلاي . وفي اعتقادي أن مستر أتكنز لا يحذف المقدمة في العادة . ولكن المسرحية تحتاج إلى عدد أكبر من الممثلين . وقد كنا بالتأكيد نحب أن نرى مستر لاثبوري في دور سلاي . ولكن من ذا الذي كان أنن سيقوم بدور جروميو ؟

ونظراً لأن هذا مقالاً الأخير ، فعليه أن يسمح لي بالأسهاب فيه حتى أضمنه بعض النقاط القليلة الأخرى . وأولها لوم مستر لاثبوري لي لوما نبيلاً رقيقاً مذهباً باعتبار أنني أضمت المستر أتكنز حقه في الإخراج وفضله على التمثيل . وبطبيعة الحال ، أنني حينما أثنى على ممثل أداءه لدوره ، فإنني أقول ضمناً بأن جزءاً من نجاحه يرجع الفضل فيه إلى جهود المخرج . وحينما كنت أقوم بإخراج المسرحيات ، لاسيما مع أفضل الممثلين المحترفين ، كنت أخص نفسي بالفضل الكبير إذا كان الأداء طيباً ، في حين أنني كنت أنص على الممثل باللائمة إذا هو تعثر في أدائه ، فالظلم من شيم الإنسان . ولكن لا يستطيع المرء أن يجمع بين صفة البشرية وبين العدل . وأعتقد أن مستر أتكنز لا ينتظر مني هذا . فإن كان مستر أتكنز يسعى إلى الفوز بنصيب كبير من الثناء الذي ينسب لمثلي فرقة ، تعين عليه أن يتحمل عبء اللوم بسبب ما شاب عروض الفرقة على نحو متكرر من فقدان التكامل والتناسق (الذي عبر عنه أحد مراسلي هذه الصحيفة بقوله بأنه « أشبه شيء بأوتاد مستبيرة تدق في فتحات مربعة ») ، وهذه أمور لا تخفى على أتكنز مثلاً لا تخفى على . ومما لاشك فيه أن مستر أتكنز مدرسة للذين يمثلون تحت إشرافه . ولكن الحال ليست كذلك مع مستر

بردجيمس اسمز • فهو يؤمن بنظرية - وهي أن الممثل لابد وأن يترك وحده تماما دون توجيه تقريبا • واننى اتساءل : هل للمخرج كل هذا التأثير ؟ لقد شاهدت مستر لاثبوري ذاته ، وحسن نائى ومستر ملتون يمثلون فى لندن - وأقسم بحياتى أن أداءهم لم يكن سيئا بمثل هذه الدرجة ! والحقيقة التى لا مرأى فيها أن مستر اتكنز يعرف كيف يوزع الأنوار • وعلى أية حال قلست أظن أن مستر لاثبوري يعتقد أن النقد الذى أوجهه للفرقة معناه انى أشتن هجوما شخصيا على صديقى مستر اتكنز •

واننى لأقدر الفكرة التى أبرزها فاقبت لينجوى الذى كان حريا به الا يقول : « اكراه السفهاء من الدهماء » لأن مثل هذا القول من شأنه أن يوقعه فى متاعب مع مستر بارير • وانى اتفق مع الراى القائل بأن هذه الفرقة تحسن للغاية إبراز ايقاع أبيات النص المسرحى أكثر من أية فرقة أخرى حضرت تمثيلها ، فيما خلا جمعية مارلو فى كامبردج أو مستر نيوجنت مونك فى نورويتش • ولكن التعليقات التى أثرتها لا تشير الى الايقاع وانما تشير الى تأكيد المعنى • ولست أؤيده تماما فى رأيه عن الفارق بين النثر والشعر • ووصف دينيس عن وجه حق الشمس المسرحى المرسل بأنه « تلك الأبيات التى ننظمها حينما نكتب النثر » وهو ذلك النظم الذى يتخلل ما يدور بيننا من أحاديث عامة • وفوق كل هذا ، فأننا نجد أن النثر الذى استخدمه شكسبير فى بعض الفقرات الهامة ، مثل تلك التى نراها فى « هاملت » يتخللها بالتأكيد نفس القدر من الايقاع الذى يتخلل شعره ولكن بطريقة مختلفة • ينبغى للشعر المسرحى أن يقترب بايقاعه من النثر • وإذا قبلت بهجوم بسبب هذا الراى ، فأننى لن أجا الى ارسطو أو درايدن ، وانما أسأل من يقيم الحجة ضدى أن يسمح لى بأن أقرأ له بعض الفقرات النثرية والشعرية من مسرحيتى « العاصفة » و « حكاية شتاء » ، وسوف نرى اذا كان فى استطاعته التمييز بينها •

وأخيرا أتوجه بالشكر الى هؤلاء المراسلين الذين لم يقوموا بتأييدى بل قاموا بتوجيه النقد الى • فمع أن الناقد - رغم كل ما يوجه اليه من قدح - ينبغى عليه أن يستمر فى اثبات ما يعتقد أنه الحقيقة ، فإنه يسره أن يشعر بأنه يكتب لأهل الفكر بين النظارة • ولا يبقى لى الا أن أتمنى لهذه الفرقة - وهى أهل التقدير والثناء - كل ما تستحق من نجاح حينما تذهب الى الاسكندرية •

(الايجبشيان جازيت فى ٢٤ نوفمبر ١٩٢٧)

« الملك لير » بقلم يوتامى نودرى

تعد مسرحية « الملك لير » من أصعب المسرحيات الشكسبيرية فى تمثيلها

واننى أعتقد أن جميع الناس يعرفون جيدا تلك الحاجة التى ساقها تشارلس لامب بصدده عدم امكانية تقديمها على الاطلاق على خشبة المسرح . واذا خطر لنا أن نعارض لام كما يحلو لنا ، فنقول انه لم ير أبدا شكسبير على خشبة المسرح وإنما رأى فقط عرض ناحوم تيت له ، واذا أردفنا بقولنا ان لام عرف هذه المسرحية وهى تؤدى على مسرح مزدان بالصـور وليس على المسرح الاليزابيثى الذى كتبت من أجله المسرحية (ومن ثم فانه غير قادر على إصدار الأحكام العادلة) ، فان هناك رغم ذلك شيئا من الحقيقة فى قوله ، بان « الملك لير » أضخم مسرحية قىض لشكسبير أن يكتبها . ولقد أودعها كل احساسه بالمرارة والرعب من الحياة التى كانت روحه المذهلة قادرة على الاحساس بهما . وبعض هذا الرعب يتصل اتصالا وثيقا بمسرحية « تيمون » . ومع ذلك استطاع أن ينسج خيوط « الملك لير » فى إطار من التوفيق والمصالحة لدرجة أن موت كورديليا يبدو مقبولا . ان احدا لا يستطيع فهم مسرحية « لير » دون أن يقرأها عدة مرات ، هذا اذا فهمها . كما أنه لا يمكن لأى ممثل يمثل شخصية لير على خشبة المسرح أن يطابق تخيلنا ويرقى اليه أو يرضى رؤيانا الداخلية لهذه الشخصية الشكسبيرية .

ومع ذلك فان هذا ليس بالسبب الذى يحدو بنا الى الاحجام عن تقديم « الملك لير » على المسرح . فهذه المسرحية قد كتبت أساسا لكى تمثل على المسرح . حتى ولو أن شيئا فى تصور المؤلف الواسع الفسيح لها يجهد شكلها الدرامى ويصيبه بالتوتر . ان مشاهدة هذه المسرحية يعنى الخوض فى تجربة مثيرة دائمة التجدد . وتتطلب هذه المسرحية الكثير ممن يشاهدونها ، فهى ليست ميلودراما فخيمة هائلة مثل « انطونيوس وكليوباترا » أو مجرد مسرحية للتسلية والترجيع عن النفس مثل « كما تهوى » . ان المطلوب فى هذه المسرحية ليس مجرد المشاهدة أو الانصات ، بل يجب على المشاهدين - مهما تواضعت امكاناتهم - أن يعيدوا خلقها من جديد ، كل بطريقته ، أى أن يكون - مهما صغر شأنه - شكسبير ، وهو يرى أحداث المسرحية تتطور بين عينيه . ويجب على المشاهد ألا يكرس من أجل ذلك عقله فحسب ، بل أيضا خياله ووجدوده كله حتى يجعل ما يكمن فى الانسان امرا واقعا . ان عدم مقدرتنا على أن نقدم « الملك لير » على خشبة المسرح هو بمثابة اعتراف بفشلنا ونضوب خيالنا ، كما أنه نوع من الغثيان العاطفى الذى يجعل صاحبه يرفض أن يواجه فى الواقع ما هو على استعداد لأن يقبله بالفكر . ولكن هذه المسرحية تصيب المخرج والمشاهد على حد سواء بالاجهاد العصبى . ولن يرض أى منهما عن العرض المسرحى مهما بلغت دقته .

أخراج لير مؤثر ويشير الاهتمام

إن اخراج أتكنز مسرحية « لير » ليس كاملا . ولكنه بالتأكيد اخراج مثير للاهتمام وبإلغ التأثير . نبدأ فنقول إن استخدام لير لآليات الملكة الیصابات كان له ما يبرره تماما . أما التحذلق في مراعاة الملابس من الناحية التاريخية فأمر لا أهمية له مطلقا . وليس هناك بيننا من يحب أن يرى لير يرتدي بونس حمام . فشكسبير لم يتخيله على هذا النحو والملابس الالیزابیثية تعطينا البعد الزمني الكافي . وفي الحقيقة إن الملابس لا تهم إطلاقا طالما أن التمثيل مقنع . وإنی شخصيا بعد انقضاء دقيقة أو دقيقتين من بداية العرض أجد نفسي لاهايا عن نوع الملابس التي يرتديها الممثلون . إن المشاهد يقبل الزي الالیزابیثي كما يقبل لغة التخاطب الالیزابیثية . وينبغي أن نهنيء أتكنز على تخلصه من التقاليد المسرحية المستهلكة .

وإنی أوافق كل الموافقة على تقسيمه للمسرحية . وبالرغم من أن الفصل الأول يبدو قصيرا ، فإنه يمكن اعتباره بمثابة مقدمة . وشخص المسرحية ينصرفون إلى الأحداث ، والمسرحية تبدأ بظهور لير وقد تخلى عن مسئولياته . وابتداء بهذه النقطة حتى نهاية الفصل الثالث من نص المسرحية المطبوع ، ينبغي أن تندفع الأحداث بسرعة هاصفة في كل واحد ، وبذلك تكتسب ثقلا ووزنا طيلة الوقت . وهذا الفصل قد يبدو طويلا ، وهو يمثل اجهادا عاطفيا هائلا يعاني منه المشاهدون ، ولكننا نستسلم لهذا الاجهاد بفرحة وابتهاج . وإنی مخرج يفهم المسرحية على حقيقتها لا يستطيع أن ينهي هذا الفصل قبل أن يصل إلى مشهد العاصفة الأخير . ولكن الفصل الأخير من المسرحية يشكل صعوبة مروعة . . فهو يشكل إلى حد ما نقطة هبوط عكسي من الذروة الدرامية . وهنا يكمن الخطر في أن تصبح المسرحية بأسرها أكثر انشغالا بمشاغل الحياة الدنيوية عما يقصده المؤلف . ومن بينها مشهد انتمار جلوستر وقرع الطبول وصوت النفير وسائر الحيل الأخرى . وقد يحدث هذا بالرغم من الجهود البطولية التي يبذلها شكسبير لتجنبه . ويستمر شكسبير في تكوين تنويعاته عن تيمات الهائلة . وأظن أن مهارة المستر أتكنز قد خانتته في هذا المقام . ويقدر ما أرى فإن الأمل الوحيد يكمن في إيجاد نوع من الإيقاع في الجزء الأخير . وهذا ما ينقص اخراج المسرحية . ومن المؤك أنه كان يمكن تحسينه . وإنی أعيد اقتراحي على أتكنز أن يستفيد إلى أقصى حد من استخدام ستار التساقط . وبعض الوقفات كانت ضارة بالفعل . وكان خليقا بأتكنز أن يتجنبها بأي ثمن . ويمكن تأكيد كل النص بقدر ما يحلو للمرء تأكيده . إن عقل الإنسان وتوتره العاطفي — تحت وطأة الضغط — ليس مستعدا للاسترخاء في هذه المرحلة . ومن ثم فإنه لا يستطيع أن يتحمل فترات الانتظار التي تتخلل المشاهد . واستطاع أتكنز أن يبعد الضرر

وينقذ الكثير في المشهد الأخير • وهو أمر أكثر من رائع • وكنت أتمنى لو أنه جعل الدجار يلقي الخطاب الأخير • ولكنه هنا أثر أن يتبع النص المسرحي كما جاء في الكوارتو بدلا من الفولييو • وله كل الحق في ذلك • ولعل أتكنز تأثر أيضا بتوزيع أسوار المسرحية على أعضاء فرقته •

وليس لدى متسع من المساحة كي اتحدث طويلا عما أجراه أتكنز في المسرحية من حذف • ولكن حذفه لبعض الأجزاء له مبرراته الواضحة مثل « حديث مرلين » الذي يحتمل أن تكون نسبته إلى شكسبير غير صحيحة • وكان أتكنز يعمل إلى حذف أجزاء من الأحاديث وليس حذف مشاهد كاملة • ومن المؤسف أنه حذف الجزء الخاص بجامعة الشجرة البحرية (الذين تتسم مهنتهم بالفظاعة) كما حذف Horns wheelk'd and wav'd like the enridged sea وكذلك الحديث الخاص بالكلب الذي يؤدي وظيفته • وهو حديث على قدر من الأهمية نظرا لأنه يعطينا صورة للملك لير وقد تعلم التواضع أخيرا • ومع ذلك فلم يكن أمام أتكنز حناص من إجراء بعض الحذف على النص • واتى أشك بعض الشك في الحكمة وراء حذف مشهد وفقا عيني جلوستر • فإذا كنا عاجزين عن تحمل الفظاعات الجسدية فلن يمكننا أن نتحمل الفظاعات الفكرية التي يصورها لنا شكسبير على نحو أقل صخبًا • وحذف هذا المنظر من شأنه أيضا أن يضيع علينا مشهد الخادمين اللذين تدفعهما إنسانيتيهما إلى الثورة على القسوة التي يمارسها سيدهما الطموحان • واعتمد أتكنز في إجراء الحذف على طبعة الفولييو • وفي اعتقادي أنه كان يمكن للمخرج أن يوفر الوقت اللازم لتمثيل الأجزاء المحذوفة لو أنه تعجل بالانتهاء من بعض الأجزاء في مواضع أخرى •

التمثيل

يقوم عرض أتكنز لمسرحية الملك لير على أعمال فكر هذا المخرج على نحو بديع • وقولنا بأن أول وآخر مشهد كانا أفضل مشاهد المسرحية لا يعنى التقليل من شأن التمثيل • فمشاهد الجنون تكاد تحتاج إلى جنون في أدائها • إن إحساس لير بالوقار وإصراره على تنفيذ أرائته بطريقة صبيانية ، ودخوله البديع للمرة الثانية طالبا عشاءه أساس كل شيء • ونحن نرى رد فعله الناعم وغير العادي إزاء نفسه في قوله : « لا شيء يأتي من لا شيء » • ذلك القول ، الذي يذكره بشيء سبق أن قاله ذات مرة فيما مضى ولكنه يجب أن يفساه ، كان مؤثرا ودالا • أنه شيء غريب أن تتردد كلمة (لا شيء) في طول المسرحية وعرضها • وفي نهاية المسرحية نجد أن خاصية صوته الوفير الثراء والقوى رغم جهده في السيطرة عليه قد أضفى حيوية كاملة على كلماته الأخيرة • وكان أكثر المشاهد تأثيرا في المسرحية هو منظر هدوته وسكونه عندما أدخل على كرسي مثل شيء جبار فتقه

اعصار • ان الخطأ الذى ارتكبه من قام بتمثيل لير يكمن فى أنه لا يغير ايقاعه بالدرجة الكافية • وأظن أنه ينبغى عليه أن يفرق بوضوح أكبر بين أدائه فى المشهد الذى يستمطر اللعنات على جونريل (وهو منظر ينبغى أن يؤديه بدوره قاتل) والمشاهد العنيفة حيث نجد أن أسلوبه فى الأداء يدعو الى الإعجاب الكامل (ولعله فى المشاهد العنيفة يستصرخ كالرعد أكثر مما يجب) • وهكذا تمكن من تمثيل المسرحية كما كتبها شكسبير بدلا من التعجيل فى أهمال المناظر الخارجية وحشدها جميعا بما يترتب على ذلك من عواقب وخيمة • ولم يكن « كنت » صلبا أو متماسكا بالدرجة الكافية • كما أن صوت انجار لم يكن فى الغالب مسموعا ، بل أنه بوجه أصبح كان مضطربا • وكاد هذا أن يكون شأن البهلول أيضا • فهذان الممثلان عجزا عن الاستفادة من تجهيزات المسرح الصوتية كما أن تمثيلهما فى هذه المناظر كان قاصرا • ومن ثم فقد كان أدائهما ينقصه النور الفنائى الذى يسطع على القوة الملحمية التى تتسم بها هذه المناظر • وكان ينبغى على البهلول أن ينغم ما يؤديه من غناء تصاحبه الموسيقى البديعة • وأنى فى هذا المقام استند الى ما يقوله جرانفيل باركر • فهو رجل يجدر بكل من يحب المسرح أن ينصت اليه عندما يتكلم •

أما بالنسبة للأدوار الأخرى فأنى أخص السيدات الممثلات بأعظم الثناء • فتلاثتهن (وخاصة مس هون التى لعبت دور كورديليا) تميزن بنطق كلمات أدوارهن نطقا بديعا • وكانت كلمات كورديليا « لا سبب • لا سبب » عدهشة ، كما أن النظارة استملحوها • وكان اعتزازها بكرامتها اعتزازا مفترسا فى الفصل الأول ، الذى يماثل اعتزاز لير الخسارى بكرامته ، على نفس الدرجة من روعة الأداء • ولكن مس أرينينا (التى لعبت دور ريجان) كانت أكثر نعومة فى ممارسة الشر الشيطانى من زميلتها مس ليستر (التى لعبت دور جونريل) • ولعلها بالغت بعض الشيء فى اظهار الألفة بينها وبين أوزوالد • وجميع هذه الممثلات الثلاث قمن بأداء أدوارهن على نحو جيد • واستطاعت كل منهن أن تظهر بشخصية تتميز بها عن الأخرتين • فضلا عن أن التناقض بين شخصياتهن كان واضحا جليا • وإذا عرضنا لأدوار الرجال فيجدر بنا أن نقول أن مستر تراونسر الذى لعب دور اسموند تفوق على أقرانه جميعا • وبالرغم من الصعوبة البالغة فى أداء مناجياته فقد تمكن من تحقيق نصر فى أدائها • أما مستر برمبر (الذى لعب دور جلوستر) فإنه رغم أدائه السليم لم يظهر بمظهر الفصاحة والشهوانية بالدرجة الكافية • فطبيعته الشهوانية الدنيوية الطيبة (ومن ثم فهى طبيعة تتصف بالجبن العاطفى) لم تظهر لنا بجلاء ، الأمر الذى أدى الى اضعاف خطابه الافتتاحى ، وكذلك خطاب انجار عن « الشرور السارة » • وفى رأى أن « كنت » ينبغى أن يكون أكبر سنا • فهو رجل أشيب اللحية يدعو الى الاحترام الشديد • وهو على حد قوله يتأهب لرحلة الموت الطويلة • وحين يخبر

لير بأن عمره ثمانية وأربعون عاما فقط فهنقه هو تمويه لير . ويبرن الذى مثا دور كنت قضى فى المنظر الذى يصور شجاره مع أوزوالد على الوقار الكامن فى شخصيته . وكان مور مقنعا فى تمثيله لشخصية كورنوال . كما أن أداء فاركهارسون لدور أولياني يدل على مدى دراسته العميقة لهذا الدور . ولكن، أخذ عليه أنه لم ينفث فى خطابه الساخر « لقد تكلمت سيديتى » قدرا أكبر من السموم والبرود . ولكن يخلق بنا أن نقول أن دوره كان صعبا رغم صغره ولكنه استطاع أن ينجح فى أدائه . وأملى أن يقتنع المستر اتكنز بفكرة إعادة تمثيل هذه المسرحية قبل نهاية الموسم .

(الاجبشيان جازيت فى ٧ نوفمبر ١٩٢٨)

« أنطونيوس وكليوباترة »

بقلم يونامى نوبرى

كتب درايدن فى مقدمة مسرحيته « كل شيء من أجل الحب » يقول : « أن موضوع موت أنطونيوس وكليوباترة عالجه أعظم الأنكباء فى أمثنا بعد شكسبير » . ومسرحية « كل شيء من أجل الحب » هى معالجة رائعة من جانب درايدن لقصة أنطونيوس وكليوباترة . وهذه المسرحية أفضل من مسرحية شكسبير من عدة نواح . ولكن بالرغم مما فيها من إبداع شعري ، فإنها لا تبلغ ما بلغته مسرحية شكسبير من عظمة ومجد . كيف يكون الأمر كذلك ؟ كان موضوع موت أنطونيوس وكليوباترة موضوعا شائعا فى فرنسا وإيطاليا . والسبب فى ذلك واضح وهو أن موضوعها رائع وخطاب ويمكن معالجته من زوايا عديدة مختلفة وتكمن الصعوبة بالطبع فى تحديد كمية الأحداث التى ينبغى أن تتضمنها المعالجة المسرحية . واقتصرت معالجة درايدن للموضوع على مجال ضيق من القصة الى حد ما . أما بالنسبة لمسرحية دانيل ، فإن أحداثها لم تبدأ الا بعد موت أنطونيوس . ولكن شكسبير فى اكتماله الواسع الفسيح حين عالج الموضوع حشد فى مسرحيته كل ما ورد عند بلوتارك . والأمر الذى يدعى للدمشة أنه نقل عن نورث نقلا أميناً لدرجة أنه كاد أن ينقل كلماته بالحرف الواحد . ومسرحية شكسبير أروع مثل على الصداقة الدرامية التى تم إنجازها حتى الآن . ويكاد شكسبير ألا يكون قد أضاف شيئا الى الحكمة ، أى الى ترتيب أحداث القصة . ويمكن القول بأنها أقل من جميع مسرحياته قصدا ، كما أنها تتضمن كل ما يمكن للطبيعة أن تمنحه من سخاء ، لدرجة الاضرار أحيانا بالمسرحية من الناحية الفنية . وقد التزم شكسبير بأمانة بالشخصيات كما أوردها نورث ، باستثناء الشخصية الوحيدة التى غير فيها بموهبته الخلاقة

وهي شخصية أنثوياريوس ذلك الروح الأمين ، وإن كانت شخصية أنثوياريوس شخصية إنسان هارب تخلص من سيده • وهذه الشخصية تعطى شكسبير الفرصة في توضيح ما جبل عليه أنطونيوس من كرم • وذلك لأنه يصفى بعض الشيء بريقا ولعانا على شخصية أنطونيوس • غير أنه التزم التزاما شديدا بما أورده نورث بشأن شخصية كليوباترة فصورها بأنها أبداع « غاوية رجال » خلد الشعر أسسها •

غائبة باريسية عتيقة

يعلق هاين على هذه المرأة بقوله : « هذه المرأة الهوائية الباحثة عن المتعة هذه المرأة اللعوب على نحو محموم ، هذه الباريسية العتيقة ، هذه المرأة التي تعتبر الهة الحياة التي تالأت في أرض مصر وحكمتها • أرض الموتى الخالصة التي يلفها الصمت • فيالعقل الله الذي يتجلى فيه الاحساس بالنكتة » • ولاشك أن احساس هاين بالنكتة يفوق احساس شكسبير بها • رأى شكسبير هذه المرأة من خلال منظور الامبراطورية الرومانية التي تمور بالحياة • رأها كافى براءة خطرة استطاعت بما لها من مجد وعظمة أن تحطم حياة العديد من الرجال العظماء • ولكنه لم يندفع بشخصيتها البراقة • ولكن بلوتارك على الأقل صورها على أنها تملك العاطفة الجسدية الملتهبة • وهذا يغاير ماذهب اليه كتاب آخرون مثل سارة فيلدنج الذين استبدلوا هذه العاطفة الجسدية بالمختل والتخطيط السياسي • وتعين عليه أن يقدم الينا صورة حلونة رائعة لروما وهي في قمة مجدها حتى يستطيع أن يظهرها على هذا النحو من الهلاك الرومانسى • وتتضمن هذه المسرحية وصفا جغرافيا وحركة هائلة أكثر مما تتضمنه أية مسرحية شكسبيرية أخرى • وهناك ثمانية وثلاثون مشهدا في هذه المسرحية • يتميز كل منها بعاطفة مستقلة أو عاطفة متقدة مستقلة • وهذه العواطف تتصارع وتمور لتتحد في النهاية في احساس هائل واحد بالرحابة والاتساع وبالمجد المعاش بكل خلجة من الخلجات • أنها ليست تراجيديا ، والتأثير الذي يحدثه شكسبير فيها يجيء نتيجة لأكثر شعره تلويها وتنوعا ونعومة وأخذا بمجامع القلوب قبض له أن يكتبه على الاطلاق ، وأيضا عن طريق « الشجاعة السعيدة » - على حد تعبير كولريديج - التي تؤدي الى النتيجة النهائية رغم ما قد يكون فيها من فاقد أو ضياع •

مثل هذه النتيجة كان يمكن تحقيقها على المسرح الاليزابيثي ، وليس على مسرح ما بعد عودة الملكية (الذي حلت مسرحية درايدن محله على مدى ما يقرب من قرن أو ما ينيف) حتى جاء مستر بويل ومستر جرانتفيل باركر ومستر نيوجنت هؤلاء الذين أحبوا المسرح القديم • ثم جاء مستر أتكينز عن بعدهم ليقتفى أثرهم •

ومن ثم تعين على اخراجه أن يتميز « بسرعة المسرح الاليزابيثي الرائعة التي تتابع فيه المشاهد الواحد منها تلو الآخر في سرعة تشبه ضربات المطرقة على سندان الحديد » . وبدون هذه السرعة فإن التنظيم الدقيق لحواطفنا الذي يهدف شكسبير الى خلقه يتهاوى بأسره . ويدونه لن يبقى لنا سوى نوع من تأثير « الجماليات الشكسبيرية » ، ولن تتوافر لدينا أركان العمل الدرامي . أى أنه سيكون لدينا شيء « أقرب الى التمثيل منه الى الكائن الحي » كما هو الحال مع شخصية أو كثافيا . وتعتمد المسرحية على حركة هائلة للأمام والخلف فوق بحر من الشـعر .

أفضل أداء مسرحي في الموسم

يمكن الحكم على أى اخراج مسرحية « أنطونيوس وكليوباترة » بتتابع المشاهد مثل طرقات المطرقة وبالشعر الذي تحتويه هذه المسرحية . وقد وصل اتكنز الى قمة النجاح في الفصلين الأولين من فصوله الثلاثة . ويمكننا القول ببساطة أن هذه المسرحية تفوق في أدائها أية مسرحية أخرى قدمها اتكنز في هذا الموسم ، فهي تجمع بين الحيوية والوضوح . وأحسن اتكنز توزيع الأدوار ، وهذا من أهم الأسس التي ينهض عليها فن الاخراج . وكانت روح المشاهد الأولى من المسرحية تنبض بالحياة على خشبة المسرح ، كما أن المشاهد التي تظهر فيها كليوباترة نجحت في دقة تصويرها لما تنعم به شخصيات المسرحية الرئيسية من عيش رغد يفضي بصاحبه الى الانحطاط والتهالك على الملذات واستطاع أعضاء الفرقة أن ينفثوا السم الزعاف في أجزاء المسرحية التي تدور حول الغيرة . ولم يهمل الاخراج نقطة واحدة في اجتماع الحكام الثلاثة ، وهو الاجتماع الذي تصالح فيه أنطونيوس وقيصر . ولم يفسد المنظر الذي ظهر فيه ليبيدوس مهلئ الثياب بالرغم من الاهتمام الغريب الذي وقع فيه الاخراج ، فانه رغم أن الولد قد حذف من المشهد إلا أن الإشارة اليه لم تحذف (نفس الشيء ينطبق على المعلم بعد ذلك) . وإننى أعتقد من الخطأ تقديم أغنية في المشهد الذي تطلب فيه كليوباترة عزفا موسيقيا ، حيث أن المشهد يرمى الى توضيح أن كليوباترة تغير رأيها بسرعة لدرجة أنه ليس هناك متسع من الوقت للبدء في عزف الموسيقى . وفيما بعد ، كانت المسرحية في حاجة ماسة الى الوقت الذي استهلكته الأغنية . وكما نجد في أغلبية مسرحيات اتكنز فإن المشاهد الأخيرة كانت بطيئة للغاية . وكنا نفضل لو أنه قدم إلينا مزيدا من النص الشكسبيرى بدلا من الوقت الضائع في الغناء . وكذا نفضل لو أن الايقاع كان أسرع ، بحيث يسرع بنا نحو النهاية . ويخيم جو الموت على المسرحية . ولكن هذا لا ينبغي أن يكون سببا في أن يخيم الجو الجنائزى عليها . وكانت نتيجة بقاء الايقاع حذف بعض الأجزاء بالجملة لدرجة الحاق الضرر بالمسرحية . فليست هناك أية إشارة الى النصر المؤقت الذي سجله أنطونيوس ، كما أننا فقدنا نصف جنونه المجيد . والنتيجة

الأخرى للبطل هو تحويل كليوباترة الى ملكة في مسرحية تراجيدية دون ان يتوفر لها من البأس والشدة ما يجعلها خليقة أن تكون كذلك . مثل هذا التفسير يناسب أكثر شخصية كليوباترة كما خلقتها قريحة درايدن ، الذى كتبها من أجل أن تؤديه امرأة . ان المخرجين سوف يستفيدون كثيرا لو انهم تذكروا ان شكسبير كتب أدوار النساء لكي يقوم بأدائها ممثلون صبية . وذلك لم يؤثر على تصويره للأثوثة . ولكن أثر على طريقته . فكلماته تؤدى العمل الذى عهد به المؤلفون اللاحقون الى ممثلة كى تؤديه دون أن تعتمد في ذلك على أكثر من إشارة . والاخراج الشديد البطل لنهاية المسرحية يضيع علينا نصف الشعر الوارد في النص . فالممثل ليس بحاجة الى أداء كل عبارة في مسرحية شكسبيرية كما يؤديها في إحدى مسرحيات ايسن . وذلك لأن تأثير الشعر تأثير تراكمى . ولكن هذا الأثر لا يمكن خلقه الا عن طريق تراكم مجموعات الصور الشعرية فوق بعضها البعض . ان هذا البطل معناه اننا لم نفقد فقط تبدل الحفظ ولكن أيضا « موسيقى الموتى تحت الأرض » عندما تخلى الآلهة عن أنطونيوس ، وعند وفاة اينوباربوس الذى يعتبر موته أكثر الأحداث مدعاة للأسف في المسرحية بأكملها .

الممثلون

عندما نقول ان توزيع الأدوار في هذه المسرحية كان جيدا ، فهذا معناه ان التمثيل كان جيدا أيضا . كان «تكنز ممتازا في أدائه دور أنطونيوس فيما عدا المواقف التى كان أدائه فيها بطيئا أكثر مما ينبغي . وربما يكون قد بالغ بعض الشيء في إيماءاته المسرحية . ولكن هذا كان يتناسب بعض الشيء مع شخصية جندى شهوانى في منتصف العمر . ولم نشعر في المشاهد الأخيرة بتأثير العظمة العاصفة وهى تكاد تتفجر من جسده الفانى . ولكن هذا لم يكن عيبا في التمثيل بقدر ما هو عيب في الاخراج . اما بيرن فلم يكن شبيها على الإطلاق في أدائه دور أنوباربوس . وفي بعض الأحيان أجاد دوره بالفعل . واذنى «تمنى لو أنه لم يلق الحديث الوصفى العظيم بطريقة خطابية ، كما لو كان معجبا بكليوباترة . فهذا أيضا من بقايا عصر « الجماليات الشكسبيرية » . ان أنوباربوس يكره كليوباترة ويحتقرها . وهو لا يدع أية فرصة تقوته لأن يقول ذلك أو ينال منها . والخطاب خطاب هجائى على طريقة مارلو الطنانة . وهو يهدف الى لدهاشن البورجوازية المتحيزة فى شخص ميسناس والعبارة التى تقول ان الحلاق يقوم بتشذيب شعر أنطونيوس عشر مرات متتالية كسافية لأن تبين ذلك ، حتى ولو لم يكن منحه لكليوباترة بنفس الطريقة التى يمتدح بها بنداروس « كريسيديا » وهو يضيف ملحوظة تتعلق بالوقت الذى يباركها فيه الكهنة ، وهى ملحوظة قد يشتم منها أنها غير لائقة وتحتاج الى

كياسة في التعبير عنها • وادى يارو دور قيصر بامتياز • ولكنه يميل الى الغمظة كثيرا • وكلا هذان الممثلان يبالغان في ادائهما بطريقة مفعلة ، كما انهما يميلان الى الصراخ والصياح • ولكن عندما يظهر « ويلز » في دور ليبيدوس يدب على خشبة المسرح نوع جديد من الحياة ، يبدو انه حقيقي (بالرغم من انه تمثيل بالطبع) ادى يارو دوره بانتقان ، ولكن من الجائز أن تفسيره لهذا الدور كان يشوبه شيء من العصبية • ولكن تمثيله كان مؤثرا • ولكنى أعتقد أن الصواب جانبه في قوله « أنطونيوس المسكين » فهذه الكلمات يحركها الاخلاص وليست مجرد شعور بالارتياح الظاهر الخبيث • ان المشاهد الأولى التي ظهرت فيها أربنينا جيدة للغاية • فقد أتقنت دورها في هذه المشاهد كلها • وهى ربما قد شددت أكثر مما ينبغي على ما تملكه كليوباترة من لكمة مرحة • وعندما تقول ان أنطونيوس كان مرحا للغاية حتى أصابه هم • الفكر الرومانى » ، فان قولها ، بكل تأكيد ، ينم عن شقاوتها وعن انتفاء الرهبة • فضلا عن أننا نعتقد أن السؤال الذى وجهته الى الفتى الريفى عما اذا كانت الحية ستلتهمها سؤال تومض فيه لمحة مما تملكه من ميل للنكته • ولكن أربنينا استطاعت ان تؤدي بنجاح ما طرأ على مزاج كليوباترة من تغيرات سريعة خاطفة انتقلت بها من الشجن الى الغضب العارم الى الغيرة ، الى جانب لمسات الرقة والعذوبة الغريبة التى تخللت مبادلهما •

لقد حان الوقت لأن نتحدث عن الشعر الدرامى •• ذلك البعيع المفرع القديم • لم يلق أى من أعضاء هذه الفرقة الشعر بطريقة جميلة • ولو أن الممثلين ألقوا الكلمات بنفس الطريقة الطبيعية التى يتحدث بها الممثلون فى المسرحيات العصرية لجاء القارئ جميلا • لقد كان شكسبير يدرك ما هو بصده • فلو أن الممثل جعل الكلمات تخرج من فمه بطريقة طبيعية ، فسوف يتكفل البناء الشعرى والتقدير الذكى للمعنى بالباقي • هذا هو سبب استمتاعنا عندما ننصت الى فاركهارسون فى دور « بومبى » • فهو لا يثير ضجيجا أو عجيبا لأن كلمات دوره مكتوبة فى أبيات قصيرة من الشعر • ولكنه يلقيها كما لو أنها طرأت على ذهنه فى التو ، مضييفا عليها ما يتطلبه المعنى من ايقاع • هذا كل ما يحتاج الممثل أن يفعله • ان كتاب المسرح فى العصر الاليزابيثى كانوا أساتذة فى فن التخاطب المسرحى • وليس على المرء سوى أن يثق بهم لكى يسير بعد ذلك كل شيء على مايرام • ولكن مهما كانت أخطاء العرض فقد كان الأداء رائعا لا ينسى بسبب الحياة والواقع اللذين أضفاهما كل من اتكنز وأربنينا على دورى أنطونيوس وكليوباترة اللذين أدياهما ••• هذا النوع من الواقع شيء نادر • وبهذا يبرهن هذا الممثل وهذه الممثلة على أنهما فنانون خلاقان حقا • (لجيشيان جازيت فى ١٦ نوفمبر ١٩٢٨) •

« هنرى الرابع »

يقدم بونامي نوبرى

كتب شكسبير « هنرى الرابع » قبل أن يصل الى قمة عظمته . ومن ثم فإنها لا تنتمى الى الصف الأول من مسرحياته . ولكنى اعترف اعترافا شخصيا بنئى لست متأكدا من أفنى لا أستمتع بها أكثر من استمتاعى بآية مسرحية من مسرحياته الأخيرة . ان هذه المسرحية لا ترقى كثيرا عواطف القارئ او المتفرج . ولكن اذا حكمنا عليها بمقاييسها فانها تقرب من الكمال . وهناك توازن كامل بين العواطف المتعارضة . وهى مسرحية منعشة تسرى فيها نغمه التاكيد ، فضلا عن ان المرح والعاطفة يشيعان فيها . وليس فيها شخصية واحدة لا تثير فينا الحب ، حتى جلندور ذلك الغبى العجوز الفظيع . كما ان هذه المسرحية تصتوى على شخصية فولستاف . . . هذا الرجل الذى نحبه جميعا لدرجة العبادة تقريبا ، ونفحاز كلنا الى جانبه ، شأنه فى ذلك شأن مايردولف ، حيثما وجدناه سواء كان فى الجنة او الجحيم . غير أننى يجب أن اصحح ما قلت . فلسنا جميعا نحب . فقد سمعت احد المتفرجين يقول : « من المروض أن فولستاف واحد من شخصيات شكسبير العظيمة ولكن هزله يصيبنى بالتعب والكل . » ولكنى اعترف بأن هذا الموقف غير مفهوم البتة لدى ، حيث انى استمتع عظيم الاستمتاع من وجود فولستاف على خشبة المسرح . بالطبع ان مشكلته ليس مردها الى أنه مهرج مكتنز البدن ، ولكن الى أنه جنية تمثل النكتة الأزلية للوجود الانسانى نفسه . ونكاؤه الطريف السجين فى جسده الذى يتكون من اكوام اللحم البشرى - وكذلك روحه التى تجرى وراء السراب والتى تسكن اطنانا من الريح - ان هى الا صورة للتناقض الأزلى المتمثل فى الجانب الالهى من الانسان المشدود الى جبلة طين تأكل وتشرب دون أن يستطيع منها فكاكا . وهل هناك فى كل الأدب رجل مثله ينتزع حبنا الجم رغم أنه وضع كل الوضاعة جبان نذل سكير شهوانى كاذب لص . . . رجل اجتمعت فيه كل رذائل البشر ؟ لقد سامح شكسبير عدم قدرة الانسان على الوصول الى صفات الألوهية عندما خلق شخصية فولستاف . أما « هوتسبير » فرائع فى صبيانيته واندفاعه وأمانته ونقاوته الكاملة . وهو يستمتع بالحياة الى أقصى حد . وكذلك الأمير هال وهو أعمق بكثير . وتحبوه الرغبة فى التمرس بالحياة والوقوف على أمرها ، الأمر الذى يجعله شبيها بشخصية « ولهم ميستر » التى ابتدعها جوتة . أما بقية الشخصيات فانها رسمت رسماً بلغ حد الكمال مثل « بولينجبروك » الذى يصبح ملكا ويزهو بسلطانه القصير الضئيل ،

كذلك ورستتر يتسم بالزهو والفخار ولكنه يشعر بخيبة الأمل ويفوق بولينجبروك في قساده ، ولكنه مع ذلك مستقيم ويدعو للتبجيل . واني لشديد الهيام بـ : بوينز ، و « باربولف » و « السيدة كويكلي » ، فهم يمثلون كل ما أود أن أجده في شخصياتهم .

احساس مستر أتكنز بالمجموعات

ان هذه المسرحية بالنسبة لمخرج متمرس مثل أتكنز ليست صعبة في وضعها على خشبة المسرح ، بالرغم من أنه يعمل بالطبع أن يساهم معالجتها . ويبدو لي من الصواب تماما عدم تغيير المشهد سواء في الفصل الأول أو في الفصل الخامس . كما أن الجزء الذي يتوسطهما عولج معالجة لا تشويها أدنى شماعة . ولذا فإنه لم يكن هناك أبدا لحظات انتظار بين المشاهد . بالاضافة الى ذلك ، فنحن نستطيع الاعتماد دائما على أتكنز لكي يعطينا سلسلة من الصور اللطيفة . فهو لديه حاسة قوية تجاه المجموعات والصور . والحذف الذي أجرى في المسرحية لم يكن كثيرا . ونحن لا نفقد الكثير بحذف شخصية رئيس أساقفة يورك . كما أن هناك قدرا اقل من الحذف يهدف أساسا الى التخلص مما قد يفسد الحياء . وهذا بالطبع أمر يختلف حوله الآراء .

بالنسبة للتمثيل ، لدينا نبدا بالأدوار الصغيرة ، مع الملاحظة بآدى ذى بدء أن توزيع الأدوار على الممثلين كان ممتازا . فهناك أولا فاركهارسون في دور الأمير جون ودور ليموند موريتيمر . وأجاد فاركهارسون في الدور الأول وبلغ درجة الامتياز في الدور الثاني . وكان المشهد الذي يجمعه مع زوجته من ويلز ممثما . كما كان القاءه يجمع دائما بين الجودة والاخلاص التام ، كما لو أن هذه الكلمات قد طرات توا على باله . ولهذا بلغت عباراته حد الكمال . فضلا عن أن طريقتة في الالتقاء تتناسب تماما مع ما يتطلبه إيقاع الشعر . ولهذا نراه يزداد ثقة بنفسه ويمثل بطريقة طبيعية للغاية ولا أثر للافتعال فيها . وننتقل في لحظة الى شخصية تلعب دورا اكبر ، فقد تمكن مستر برمبر ويلز من اخفاء ما في هذه التمثيلي من تعقيد عظيم . ويتميز القاءه أيضا بالجودة . ولكنه أحيانا يدخل في الإيقاع انتظاما أكثر مما ينبغي . وبلغ ويلز حد الكمال في دور جلنهور . فقد كانت إيماءاته تناسب أهل منطقة ويلز كما أن إيماءاته الكبيرة الجارفة رسمت بطريقة جميلة شخصية شبيهة بشخصية الساحر المفتون بنفسه . ويتميز تمثيل مستر ويلز بالتنوع الشديد ، فضلا عن أنه أكثر ممثلي المسرحية نعومة وبقية . وأنت مع ليستر الدور الصغير الخاص بشخصية الليدى برسى على نحو ساحر للغاية ، حيث نجد أن نبوة

التمثيل المستخدمة في الممثلين اللذين يجمعانها مع زوجها (الذي ضارعاها في مهارة تمثيلها) هي النبوة المقروضة ان تكون . واني اود رؤية مس ليستر في دور بياتريس في مسرحية « عجيج حول لا شيء » وفي اعتقادي انها سوف تجد الكوميديا في عصر « عوبة الملكة » مناسبة لها تماما . وكان مستر مور مقنعا في أدائه لدور السير والتر بلنت الذي لعبه على نحو مستقيم ومباشر . كما ان الشاهد يسمع ما يقوله بوضوح . اما المستر مادجويك فقد تقمص دوره بروح حية وتفهم عميق . كما ان شخصية بونيز كانت مفعمة بالحياة . وأخيرا ، كان بارنابي في دور وورسيستر مؤثرا وسليم العبارة للغاية .

مستر تراونسر في دور هوتسبر

عندما نناقش الأدوار الرئيسية نخص مستر تراونسر بالتهنئة على اتيقانه تمثيل دور هوتسبر ، فهو ليس دورا سهلا ولكنه يتغير كثيرا وفقا للتغير الذي يطرأ على مزاج شخصيته ونحن نخطئ اذا ظننا ان تغيير المزاج مع القدرة على الاحتفاظ بشخصية الدور كاملة غير منقوصة نصر يستهان به . ان دوره في هذه المسرحية يختلف عن أي دور آخر له . وفي تصوري ان نجاحه الى هذا الحد في أداء هذا الدور لابد ان يكون قد كلفه الكثير من المشقة والعناء . فهو قد تمكن من التعبير عن الحيوية الجسدية الشديدة التي تتوفر في شخصية هوتسبر ، كما ان كل جملة جاءت على لسانه قالها بعد ايمان النظر فيها ، فضلا عن قدرتها على نقل ما تتضمنه من معنى . ولكن حديثه لم يكن كله على نفس المستوى من الكمال . ولكن يتعين علينا ان نذكر ان دوره كان كبيرا . اما بالنسبة لدور الملك هنري - الذي قام به بيرن - فلعل من الصعب التحدث عنه . فهو قد أدى هذا الدور بكفاءة ، حتى ولو انها خلت تماما من تلك اللمعات التي تثير دهشة النظارة . ويرجع السبب في ذلك الى استناد كثير من الأدوار اليه . الأمر الذي عاقه عن حفظ هذا الدور . من المضحك ان نثير اعتراضات تافهة استنادا الى ما يصاحب العروض في الحفلات الأولى من تعثر الممثلين في تذكر أدوارهم . ولكني في حالة بيرن أقول ان أدائه يوم السبت كان مدعاة للشكوى عنها في أي وقت آخر . من الواضح ان الاجهاد أصابه . وبغية اليأس الى اللجوء الى حفظ المسطور سطرا سطرا ، وليس كجمل ، وهذا أمر يفسد الشعر المرسل باعتباره شعرا رغم انه يعتبر أكثر الوسائل الشعرية تحررا ولكني على يقين من ان هذا الوضع سوف يتحسن . وأظهر المستر يارو قسرا من السحر والجانبية في أداء دور « الأمير هال » . ولكن أخطائه هذه المرة أكثر وضوحا عن ذي قبل . ويشعر الواحد منا

بالوعى المفرط أكثر مما ينبغي بتكتيكة فى الأداء ، كما أنه غالبا لا يشدد على الكلمات على نحو سليم . فهو يميل الى رفع صوته فى أول المقاطع ، كما أنه يشدد أكثر مما ينبغي على كلمات مثل «ab» و «for» . أنه يفهم دائما أدواره ولكنه يؤديها بوعى يقلل من طبيعة أدائه بدلا من أن يعيش هذه الأنوار . الا أنه يملك احساسا بالدعابة ويعطى انطبعا بالجدية الحزينة . ولو أنه استطاع أن يتحدث بطريقة طبيعية لأصبح ممثلا رائعا .

واستطاع المستر أتكنز أن يقوم بجميع أدواره بطريقة مذهلة . وظهر فولستاف امامنا على المسرح غير بالغ السمعة كما تخيله . وحين اعتلى فولستاف خشبة المسرح لم نشعر بلحظة ملل واحدة . ان المشكلة بالنسبة للمستر أتكنز تتلخص فى أنه يشعر بدوره الى الحد الذى جعله يرضى بأن يعيش دوره بدلا من أن يقوم بتمثيله . والعيب الذى يشوبه هو عكس العيب الذى جارت بالشكوى منه والذى يشوب تمثيل مستر يارو . وانى اعترف بأن قيامه بالدور كان منسقا ومقننا للغاية . ولكنى أفضل لو أنه وضع هنا وهناك قليلا من الحماسة والحيوية فى أدائه لهذا الدور . وكانت نتيجة افراطه فى ممارسته لضبط النفس (وهو خطأ له مزاياه) أن نثر المسرحية الرائع فقد شيئا من قوته ، واصلنى بهذا النثر الرائع فيض الكلمات الذى يذكرنا بكتابات رابيليه الهزلية المكشوفة ، والذى يعتبر المصدر الرئيسى لقدره هذا الدور على الامتاع . وبعض فقرات الدور بلغت حد الكمال ، كما أن قيامه بدور الملك خال من العيوب ، بعد أن انتهى من القاء الفقرات ذات الأسلوب الطنان الخاصة بالملكة الحزينة ، والتي قلد فيها ايماءات الممثلين الداهرين على نحو هازل ساخر (وانى أعيد فى هذا المقام كلمة حذفها المخرج من للمسرحية ، ربما يحدونى الى ذلك كبرياء المهنة) . ولكنى أشعر بانى أميل الى أن أكون عيابا بشأن هذا كله . ولكن أداء الدور كاد أن يقترب من الدرجة الأولى ، الى حد أننى تمنيت لو أن الأداء استدرك القليل من النقص الذى شابهه ، فقد كان ذلك قمينا بتحويل العرض من عرض جيد الى عرض ظاهر التفوق والامتياز فى حقيقة الأمر . وحتى إذا ظل العرض بصورته الراهنة ، فينبغى على كل من يحب فولستاف أن يحرص على مشاهدته وأملنا أن الذين لا يحبونه لا يعدون أن يكونوا قلة شبيهة للغاية . وانى لأعجب من عدم اكتظاظ المسرح بالجمهور فى كل ليلة . فان جميع المسرحيات التى مثلتها هذه الفرقة جديرة بالمشاهدة . وليس هناك من يزعم أن هذه المسرحيات لا تشوبها شائبة أو أن أدائها على نفس المستوى الذى نشاهده فى مسارح (لندن وست اند) . ولكن من ذا الذى يتوقع مثل هذا الأداء من فرقة تتبع نظام الرييرتوار ١٩ لعل كثيرا من ممثلى هذا للعلم أقل فى مستواهم من ممثلى العام الماضى .

ولكن هذا لا يمنع تميز العروض بالوحدة والترابط ، الأمر الذي يقرب شكسبير على حقيقته إلى أفهامنا أكثر مما يقربه مجرد قراءته ونحن جلوس إلى مكاتبنا .
فقليل من الناس يحق لهم أن يشتتوا في خيالهم بحيث يفضلون قراءة شكسبير على مشاهدته . ولست أعني بما قلت أن النظارة كانوا عازقين عن مشاهدة العروض المسرحية . وإنما أعني أنه كان ينبغي أن يحرص على حضور المسرحيات عند أكبر من المشاهدين . وأنى أزجى النصيحة لإدارة الفرقة بتخفيض أسعار التذاكر إلى مستوى أسعار العام الماضي .

(الاجبشيان جازيت في ٢٠ نوفمبر ١٩٢٨) .

• هاملت • بقلم يونامي دوبري

إن أسوأ ما في مسرحية هاملت هو أنه يجب حذف الكثير منها دون رحمة . فهي أطول مسرحيات شكسبير . إن أول طبعة من قطع الكوارتو التي طبعت دون إذن من مؤلفها يحتمل أن تكون قد تعرضت للكثير من الحذف . وهذه الطبعة تضم بين دفتيها مسرحية ذات حجم كبير نوعاً ما . إلا أن طبعة الكوارتو الثانية في ضعف حجم الأولى تقريباً . أما طبعة الفوليو فتضيف عدداً كبيراً من السطور . ومهما كانت السطور التي تحذف ، فلا مناص من أن نضحي بشيء حبيب إلى النفس . اننا نكره أن نفتقد اندفاع هاملت الوحشي إلى حجرة أوفيليا وقوله : « هل ستلعبين على هذا الناي » وقوله « تماماً مثل الحوت » وقوله « إن الدودة التي تأكل جسديك هي الامبراطور الوحيد الذي يتحكم فيك » . بل اننا نفتقد اللقاء مع الضابط التابع لهورتنبراس . ولكن ليمت لنا في هذا حيلة ، بل هو أمر ينبغي علينا تحمله . وأنى سعيد لأن مستر أتكنز أعاد مشهد القفز داخل القبرة ، وتمنيت لو أنه أعاد المشهد الذي يصف سحب جثة بولونيوس ، حيث أن هذا المشهد يعطينا الإحساس بالاضطراب والفوضى اللذين سادا للقصر . لقد اقترحت هذا في العام الماضي . ولكن يبدو أن الممثلين لا يتعلمون أبداً من النقد ، كما أن العناد المماش يحول بين النقد وبين التعلم من الممثلين . إلا أن الشيء المهم بالنسبة لمسرحية هاملت هو أن ننفث في المسرحية الحياة . وهذا ما نجح فيه أتكنز . إن كل ما يهمنا في حقيقة الأمر هو خلق جو من الوهم المسرحي والمحافظة عليه . إن ممثلي هذا العام لا يضارعون ممثلي العام الماضي في الأسلوب والأداء ، كما أنهم لا يمتلكون خبرتهم . وبالرغم من كل شيء فأننى أرى أن المسرحية بوجه عام أكثر تأثراً من مسرحية العام الماضي .

ويرجع هذا في رأيي الى ان شخصية هاملت قد اعيد تصويرها على نحو افضل . ان المستر يارو ليس ممثلا في علو شأن ارنست ملتون ، فهو لا يضاهيه في اتساع المجال ولا في اسلوبه المتطور . كما انه يرتكب في بعض الاحيان اخطاء فاحشة في التشديد على الكلمات . فضلا عن ان القاءه احيانا له رنين الخطب الجوفاء . ولكن تمثيله لشخصية هاملت كان يفيض بحياة اكبر بكثير مما نجده في تمثيل ملتون وهذا هو المهم . ان هاملت ليس مثقفا مريضا بالفكر ، له وجه مثل وجه الشاعر شيلي وصوت يشبه صوت كبير قساوسة كنيسة القديس بولص انه يمتلك عقلية نبيلة نشطة وصحية اثرت فيه صدمة مروعة فجربته من كل سلاحه في وقت يحتاج فيه الى جميع اسلحته ليزود بها عن نفسه . انه ليس عصائيا بطبيعته . فقد كان شخصا شديد التهذيب مرحا عمليا يغنى وبيارز . . . كان حبيب البلاط والشعب معا . وحتى عندما فقد اتزانة العقلي ، فانه لا « يضل طريقه في تيه من الفكر » . وهو ليس شخصا « صعبا ونفيا » تنقصه « قوة الأعصاب التي تجعل منه بطلا » . ان هاملت يستطيع ان يكون ذا مزاج هوائي وقاسميا لا تعرف الرحمة الى قلبه سبيلا . انه « رجل كان يمكن في اى وقت آخر وتحت اى ظروف اخرى ان يحصل تماما المهمة الملقاة على عاتقه » . والواقع ان قسوة مصيره تتمثل في ان الازمة التي تعصف بحياته تأتي في الوقت الذي لا يستطيع فيه مواجهتها ، وفي وقت تتضافر اعظم مواهبه للقامر ضده واصابته بالشلل بدلا من ان تكون عونا له . « كل هذا استطاع مستر يارو التعبير عنه ، في حين ان ملتون صور هاملت على نحو مائع مفرط في العواطف الماسخة . ويؤسفني ان يارو افسد التعبير عن أجمل فقرة في النثر المسرحي كتبت حتى وقتنا الراهن . ولكننا نجد في الناحية المقابلة انه ادى مناجياته على نحو رائع ، وهي تعتبر في حد ذاتها حدثا ، بل اكثر الأحداث نبلا في المسرحية . فهذه المناجيات لم تكن مجرد تأملات فلسفية » .

ان دور بولونيوس الذي قام برمبر ويلز بادائه كان بالطبع يدعو الى الاحجاب . وامتاز ويلز على سائر الممثلين في هذه المسرحية ، وهو شخصية فكهة مثل ستانلي لايبوري . وهو لم يعبر فقط عن الجانب الكوميدي في شخصية بولونيوس ولكن ايضا عن وقاره الغريب وتلك الجوانب فيه التي تثير الشفقة والرتاء ، وذلك لأن شخصية بولونيوس تجمع بين الحكمة والحماقة . وأدى المستر ترلونس دوريه في شخصيتي « مارسيلوس » و « فورتينبراس » بطريقة جيدة . كما ان المستر فاركهارسون أدى دور هوراشيو على نحو عطوف . فالنور يناسبه تماما . كما ان طريقته في القاء الكلمات كانت رائعة كالاعتاد . وانى اود ان احذره من مغبة الانزلاق في خطر تحويل

«my» ، الى «me» . وتعتبر هذه الحيلة من افطع الحيل التقليدية في المسرح . وقد استطاع ويلز وبارنابي وأربيتينا أن يتجنبوا الوقوع في شراكها ، كما استطاع فاركهارسون تجنبها حتى الآن . ولكنى لاحظت أنه وقع قليلا في نفس الخطأ أثناء تمثيله دور هوراشيو . وتقصص فيليب ثورنلى دوره كحفار القبور الثانى ، فكان مقنعا ومسلما ومتجها . وأجانت من هون أداء دور أوفيليا (ولكنها لم تستطع أن تغوص كثيرا لتصل الى ما يقبع تحت المسطح) . كما أن غناءها كان رائعا . وبوجه عام أدى الممثلون والممثلات الأدوار الأخرى باتقان فيما عدا دور الملك الذى كان بدون معنى أو القاء سليم للعبارات وبدون نفع للممثلين الآخرين .

سر النجاح

يثبت هذا العرض المسرحى مقولة مفضلة لدى ، فحواها أن النجاح لا يرجع الى الممثلين النجوم ، ولكن يرجع الى الفهم العام للمسرحية ووجدتها كما ترجع الى الاحساس بالشكل . وكما ذكرت من قبل ، فإن مسرحية هاملت في هذا العام كانت أكثر تأثير منها في العام الماضى ، هذا بالرغم من أن الأدوار الفردية هذا العام أقل في لمعانها من العام المنصرم . ولكن الاضائة بالطبع أفضل هذا العام ، كما سارت ميكانيكيات المسرح بيسر أكبر . وبقتى ما أتذكر فإن طريقة الاخراج لم تصانف مشاكل تذكر . ومن ثم فإن المسرحية ككل هذا العام أكثر حياة وأكبر حقيقة بكثير من العام الماضى . ورغم جودة ديكور المناظر ، فإنها لم تجنب لانتباه للمشاهد . وهذا ما ينبغي أن يكون . فقد تركز انتباه النظارة على المسرحية نفسها . ولارتكب أعضاء الفرقة بعض اخطاء ، وساد احساس أكبر بالاندفاع العام والأوقات العصبية المضطربة . واستقر رائع الكلام على وعى المشاهد بفار فى أعماقه وأثر فيه أثرا يشبه ما للحياة نفسها فى أثر . أنها لمسرحية مثيرة للغاية . ولعل ذلك يرجع الى أن شكلها الكامل الذى وصل الينا يجمع بين جانبين فى شكسبير : جانباً من شكسبير للشاعر الغنائى الذى كتب « حلم ليلة صيف » وهو لا يزال يصمدح بغناء أنغامه الوحشية فى غابة بلاده . وجانباً من شكسبير الذى كتب « أنطونيوس وكليوباترة » التى تعمسوى فيها الأنغام الغنية الخفيفة والعالية . فضلا عن ذلك الجانب من شكسبير الذى كتب « تيمون » وهو يدرك مرارة الحياة . وهذا المزيج النادر ظهر على أحسن وجه خلال العرض المسرحى . وهو عرض يستحق منا أن نعيد مشاهدته .

(الاجيشيان جازيت بتاريخ ٢٤ نوفمبر ١٩٢٨)

فهرس

القسم الأول : ٣

تمهيد - الاحتفال بذكرى شكسبير فى الجامعة المصرية - قصيدة حافظ
ابراهيم - رأى لطفى السيد - ازدياد الاهتمام بشكسبير فى الصحافة
المصرية - حالة المسرح العامة (آراء العقاد والعروسى وزكى عبد القادر -
وابراهيم المصرى وطليمات ويوسف وهبى وهكتور والديلى ثلغراف -
ودى دنيس) مسرحيات مصرية على المسرح الفرنسى - بين التأليف
والترجمة والتعريب - المباريات المسرحية والمسرح المحلى - اللغة والتمثيل*
- المسرح والشعر - كيف نترجم شكسبير (رأى المازنى فى ترجمة محمد
حمدي ليوليوس قيصر ومطران لتاجر البندقية - رأى اسماعيل مظهر
وأحمد الشايب فى ترجمة أبى شادى للعاصفة) .

القسم الثانى : ٦٧

الفصل الأول : مسرحيات تراجيدية ..

- ١ - روميو وجوليت ٦٩
- ٢ - هاملت ٨٢
- ٣ - عطيل ٩٢
- ٤ - ماكبث ١٠١
- ٥ - الملك لير ١٠٥

(*) (آراء مدافع من العامية : نجيب الريحانى - زكى رسم - أنطون يوتك -
يوسف وهبى - سارة واكيم - عباس علام . آراء مدافع عن الفصحى : طه حسين - جورج
طنوس - عباس حافظ - حفتى ناصف - فؤاد مشنوق - توفيق عبد الله - حبيب جامالى -
محمد على غريب - محمد سعيد زعيم - حسنى رحى - زكى مبارك - ادموند لويما . آراء
وسط : جورج أبىض - ابراهيم المصرى - ابراهيم يعزى) .

الفصل الثاني : مسرحيات كوميدية ورومانسية ..

- ١ - تاجر البندقية ١٠٦
- ٢ - ترويض الشرسة ١٠٧
- ٣ - العاصفة ١١١
- ٤ - كما تشاء ١١٣

الفصل الثالث : مسرحيات قاريضية *

- ١ - يوليوس قيصر ١١٤
- ٢ - كريولانوس ١٢٧

القسم الثالث :

- فرقة أكتنز في الصحف المصرية ١٣١
- فرقة أكتنز على صفحات الجازيت ١٥٥
- فرقة أكتنز على صفحات الميل ١٦٤
- فرقة أكتنز على صفحات مجلة سفنكس ١٧١

القسم الرابع : ١٨٩

ملحق يضم ترجمات مقالات يوناني نوبري وترجمات لبعض المقالات
الأخرى التي لها ما يميز به *

رقم الايداع ٨٦/٣٤٩٨

الترقيم الدولي ٣ - ٩٩٨ - ٠١ - ١٧٧

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

يتناول هذا الكتاب لأول مرة كيف دخل شكسبير الى مصر
عن طريق الفرق المسرحية المختلفة وعلى رأسها فرقة الشيخ
سلامة حجازى الذى اشتهر بتمثيل دوزى روميو وهاملت .
فضلا عن فرقة جورج أبيض الذى اشتهر بتمثيل دور عطيل .
والكتاب يقع فى ثلاثة أجزاء يعالج الجزء الأول منها مشكلة
الترجمة بوجه عام وترجمة شكسبير الى العربية بوجه خاص .
والجزء الثانى يدور حول أهم المسرحيات الشكسبيرية
التراجيدية والكوميديّة والرومانسية والتاريخية التى استولت
على قلوب النظارة المصريين مثل روميو وجوليت وهاملت
وعطيل وتاجر البندقية ويوليوس قيصر .
أما القسم الثالث والأخير فيدور حول الفرق الإنجليزية
التي زارت مصر واستمتع صفوة المثقفين المصريين بتمثيلها فى
القاهرة .